

ألوان من التفكيرية

دليل للمستخدم



المركز القومي للترجمة

إعداد: نيكولاس رويل
ترجمة: عبد الوهاب علوب

2421

هذا الكتاب دليل لمستخدم التفكيكية من خلال تنويعه من الموضوعات والمقالات. فيضم مقالات عن الدراسات الثقافية والمخدرات والأخلاق والحركة النسائية والقصص والسينما والتأويل والحب والشعر وما بعد الاستعمارية والتحليل النفسي والتقنية والنسيج. إلا أن كلاً من هذه المقالات له أكثر من بؤرة تركيز ويستكشف تفكيكات أخرى. فالفصل المتعلق بالحركة النسائية مثلاً يتعلق بالفنون البصرية أيضاً؛ والفصل الخاص بالقصص يتناول الاعتراف؛ والفصل الذى يتناول ما بعد الاستعماري يتحدث عن "الجدور" اليهودية-الجزائرية-الفرنسية للتفكيكية. يبدأ الكتاب بمقدمة بعنوان "ما التفكيكية؟" قبل أن ينتقل إلى سلسلة من مقالات أكثر تحديداً كتب كل منها خصيصاً لهذا الكتاب. واقترح فى بداية هذا المشروع أن يكون لكل مقال عنوان بصيغة "التفكيكية و...". ويتعلق المقال الأخير لجاك ديريدا بحرف العطف "و" نفسه. ويشير فى مستهل مقاله إلى أنه "فى البدء كانت واو العطف". وباعتبارها افتتاحية وتكميلية فهى تؤكد على بداية التفكيكات.

ألوان من التفكيكية

دليل للمستخدم

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2421
- ألوان من التفكيرية: دليل للمستخدم
- نيكولاس رويل
- عبد الوهاب علوب
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:

DECONSTRUCTIONS: A User's Guide

Edited by: Nicholas Royle

Selection, editorial matter and Chapter 1 © Nicholas Royle 2000

Individual chapters © Individual contributors 2000

First published in English by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited under the title "DECONSTRUCTIONS: A User's Guide"

Edited by: Nicholas Royle. This edition has been translated and published under license from Palgrave Macmillan. The author has asserted his right to be identified as the author of this work.

Arabic Translation © 2014, National Center for Translation

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org

Tel: 27354524

Fax: 27354554

ألوان من التفكيكية

دليل للمستخدم

إعداد: نيكولاس رويل

ترجمة: عبد الوهاب علوب



2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

رويل، نيكولاس
ألوان من التفكيرية: دليل للمستخدم/ إعداد: نيكولاس رويل، ترجمة:
عبد الوهاب علوب.
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤
٤٦٠ ص، ٢٤ سم
١ - النقد الأدبي
(أ) علوب، عبد الوهاب (مترجم)
(ب) العنوان
٨٠٩

رقم الإيداع: ٩٦٤٧ / ٢٠١٣
الترقيم الدولي: 6 - 353 - 718 - 977 - 978 - I.S.B.N
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

7	تصدير
9	١. ما التفكيرية؟ بقلم: نيكولاس رويل
29	٢. التفكيرية والدراسات الثقافية بقلم: غاياترى تشاكرافونرى سبيفاك
69	٣. التفكيرية والمخدرات بقلم: ديفيد بوثرويد
99	٤. التفكيرية والأخلاق بقلم: جيوفرى بننجتون
125	٥. التفكيرية والحركة النسائية بقلم: دايان إيلام
159	٦. التفكيرية والقصص بقلم: ديريك أتريدج
181	٧. التفكيرية والفيلم بقلم: روبرت سميث
211	٨. التفكيرية والتأويلية بقلم: رودولف جاشيه
231	٩. التفكيرية والمحبة بقلم: بجى كاموف
259	١٠. التفكيرية وقصيدة بقلم: ج. هيليس ميلر
283	١١. التفكيرية وما بعد الاستعمارى بقلم: روبرت ج. ينج
321	١٢. التفكيرية والتحليل النفسى بقلم: مود إلمان
363	١٣. التفكيرية والتقنية بقلم: تيموثى كلارك
391	١٤. التفكيرية والنسج بقلم: كارولين رونى
419	١٥. إلخ... بقلم: جاك ديريدا
451	معجم المصطلحات الواردة بالكتاب

تصدير

هذا الكتاب دليل مستخدم للتفكير من خلال تنويع من الموضوعات والمقالات. فيضم مقالات عن الدراسات الثقافية والمخدرات والأخلاق والحركة النسائية والقصص والسينما والتأويل والحب والشعر وما بعد الاستعمارية والتحليل النفسى والتقنية والنسيج. إلا أن كلاً من هذه المقالات له أكثر من بؤرة تركيز ويستكشف صوراً أخرى من التفكيرية. فالفصل المتعلق بالحركة النسائية مثلاً يتعلق بالفنون البصرية أيضاً؛ والفصل الخاص بالقصص يتناول الاعتراف أيضاً؛ والفصل الذى يتناول ما بعد الاستعماري يتحدث كذلك عن "الجذور" اليهودية-الجزائرية-الفرنسية للتفكيرية. وهكذا. كما جمعت التفكيريات معاً على أمل بيان السياقات المتعددة والمتباينة التى يعمل فيها الفكر والتطبيق التفكيريان سواء فى نطاق الجامعة أو وراءها، سواء فى نطاق ما يعرف بـ "الغرب" أو وراءه. يبدأ الكتاب بمقدمة بعنوان "ما التفكيرية؟" قبل أن ينتقل إلى سلسلة من مقالات أكثر تحديداً كتب كل منها خصيصاً لهذا الكتاب. واقتُرح فى بداية هذا المشروع أن يكون لكل مقال عنوان بصيغة "التفكيرية و...". ويتعلق المقال الأخير لحاجك ديريدا بحرف العطف "و" نفسه. ويشير فى مستهل مقاله إلى أنه "فى البدء كانت واو العطف". وباعتبارها افتتاحية وتكميلية فهى تؤكد على بداية صور التفكيرية.

ما التفكيكية؟

نيكولاس رويل

حضرة المحترم

أعجبني معجمك. إنه معجم اللغة الإنجليزية الأجمل في مجلد واحد. وإنى لعلى استعداد للبحث بشكل جدى فى الفكرة التى أبديت على الغلاف، أى «حجية اللغة الإنجليزية اليوم». ولطالما كان لمعجم تشيمبرز مكانة خاصة فى قلبى. واقتنيت نسخة من طبعة ١٩٩٣ بمجرد صدورهما. وكان ينبغي أن أكتب لك فى حينه؛ فهذه الطبعة احتوت لأول مرة على مادة للفظ تفكيكية. والآن وفى الطبعة الأحدث (١٩٩٨) وجدت أن المادة لم يطرأ عليها أى تغيير، فرأيت لزماً على أن أكتب لك عن هذا الأمر. فلم أعد أطيق صبراً إذ وجدتكم تعرفها بما يلى:

التفكيك: اسم، نهج للتحليل النقدي ينطبق بصفة خاصة على النصوص الأدبية، وبحثها فى قدرة اللغة على تصوير الواقع بدقة تؤكد على أنه ما من نص يمكن أن يكون له معنى ثابت لا يتغير، وأن القارئ لابد من أن يستبعد أى افتراض فلسفى أو غير فلسفى فى تناوله أى نص.

وهو تعريف يبدو، لى إن أدنت لى، سيئاً للغاية. ويبلغ من السوء هذا يجعلنى لا أدرى من أين أشرع فى التنفيس عن حزنى وغضبى المعجميين. إلا أنه فى الوقت نفسه تنفيس للضحك، ذلك أن هذا التعريف للتفكيك مضحك إلى حد لا

مزيد عليه. فكر في الأمر؛ كيف يمكن للقارئ أن «يستبعد أى افتراض فلسفى أو غير فلسفى فى تناوله نصاً». «فالتفكيك» فى رأيك يستوجب ألا يقل المرء «عنها عن القلانسي»،^(١) لا بل إن قلانسي لويس كارول لديه كثير من الافتراضات الفلسفية أو غير الفلسفية بشأن الهوية الجنسية للزمن مثلاً، وبشأن جهل اليس ما يقصد، أو بشأن معنى أن تعرف الزمن وأن تكلمه:

«قال المعتوه: لو عرفت الزمن كما أعرفه لما تحدثت عن تبديده. إنه "هو".

قالت اليس: لست أدري ما تقصد».

هز القلانسي رأسه فى ازدراء وقال: طبعاً لا تدرين ما أقصد. بل يمكن أن أقول إنك حتى لم يسبق أن كلمت الزمن!»^(٢)

كيف يتسنى للمرء أصلاً أن «يستبعد كل الافتراضات»، ولا يستبعدا وحسب، بل يظل فى الوقت نفسه قادراً على معرفة كنه النص ومكانه ومعنى «تناوله»؟

لدى افتراض هو أن تعريفك للمصطلح ينكبسه القلق من أن التفكيك ينسف فكرة المعجم من أساسها. إذ كيف يمكن وضع معجم إذا كان - حسب قولك - «ما من نص يمكن أن يكون له معنى ثابت لا يتغير»؟ فتتلاشى إمكانية تعريف أى لفظ أصلاً. لا، فنطاق التفكيك أكبر من أن يسعه تفكيرك، حتى وإن كان لابد من إدراج اللفظ فى طبعتك الجديدة المعتمدة. فالتفكيك سخف. أنت لم تقل ذلك، ولكنك توحى بذلك باستعانتك بالفعل "أكّد": فالتفكيك "يؤكد" «على أنه ما من نص يمكن أن يكون

(١) «معتوه كالقلانسي» (as mad as a hatter) تعبير دارج فى الإنجليزية البريطانية يشير إلى تأثير الزنيق السام على صنّاع القلائس لاستعانتهم بنترات الزنيق فى صنع القلائس.

(2) Lewis Carroll, 1960, p. 69.

له معنى ثابت لا يتغير...». لا مجال بالطبع لأن يداخلك الظن باحتمال صدق توكيد كهذا أو الظن بأن له أية قيمة. إذن فلماذا تكلف نفسك عناء وضع تعريف بهذا القدر من السخف؟ هناك شيء واحد على الأقل يبدو جلياً، هو أنه لا استبعاد لأي افتراض أساسي من جانب ناشر معجم تشيمبرز، بما في ذلك افتراض أنه يمكن «اللغة أن تصور الواقع بشكل كافٍ» (وهو افتراض أراه لا يخلو من غموض). فماذا نقصد؟ في البدء كان هناك واقع، ثم جاءت بعده اللغة لتصوره، وفوق الأرض والماء كانت هناك الكفاءة (كفاءة اللغة ومعها نفترض كفاءة اللغات وما بين اللغات). ما هذا "الواقع" الذي تشير إليه؟ وكيف يتسنى "لغة" أن تثبت عنه بكل بساطة؟ أتصور أنك سترد علىّ بأنك لم تشر إلى الواقع من قريب أو بعيد! فأقتنع بأنى أهذى وأعود لمراجعة تعريفك مرة أخرى، ولكن هاهي الكلمات التي استشهدتُ بها. أرتجف أمام هذه الرطانة المبهمة، ولا أدري إلى أين أمضى.

فما التفكير؟ دعني أستشهد بتعريف أو تعريفين معجميين آخرين لكي أحاول أن أوضح الأمور. كما سبق أن أشرتُ لم يرد لفظ deconstruction في تشيمبرز قبل ١٩٩٣، فلا يرد في طبعة ١٩٨٨. ولكن في ذلك الوقت تقريباً دخل المصطلح (بالمعنى الذي يعنينا هنا) اللغة؛ وأدرج في طبعة ١٩٨٩ من معجم أوكسفورد الإنجليزي بالتعريف التالي:

Deconstruction [f. DE + CONSTRUCTION]

(أ) فعل فك بناء الشيء.

(ب) في الفلسفة والنظرية الأدبية: إستراتيجية للتحليل النقدي ترتبط بالفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (ولد ١٩٣٠) وتتجه نحو كشف الافتراضات الغيبية والتناقضات الداخلية المسلم بها في لغة الفلسفة والأدب.

وهو تعريف أراه يفضل تعريفك. فتعريف معجم أوكسفورد له معنى على الأقل، وهو ما لا يمكن قوله عن تعريف تشيمبرز. كما أنه لا يخلو من فائدة في أنه يلتفت إلى أن اللفظ تاريخياً وأن له معاني شتى، ويرجع المعنى الأقدم للتفكيك أى «فك بناء الشيء» إلى ١٨٨٢ على الأقل طبقاً لمعجم أوكسفورد.

كما يذهلنى تعريف معجم أوكسفورد للمصطلح من جوانب أخرى. فهو أولاً يحسن صنعا في رأى بقوله إن "التفكيك" بمعناه الأحدث يزداد وضوحاً في ارتباطه بكتابات جاك ديريدا. فكثيرون كتبوا نصوصاً تفكيكية، وكثيرون غيرهم أدلوا بدلائلهم في التحقيق المتواصل لما يُعرف بالتفكيك، لكن ديريدا يظل الشخصية الأولى في فهم معنى التفكيك. وستظل كتاباته محور إشارتى فيما تبقى من خطابى هذا كلما دعت الضرورة. ثانياً، يرى تشيمبرز أن التفكيك "نهج"، بينما يعتبره معجم أوكسفورد "إستراتيجية". ثالثاً، يصف تشيمبرز التفكيك بأنه شيء "يُطبق"، فى حين يرى معجم أوكسفورد أنه "تحليل". وأخيراً يرى تشيمبرز أن التفكيك يرتبط بالنصوص الأدبية بصفة خاصة، بينما يربطه معجم أوكسفورد بالفلسفة والنظرية الأدبية بصورة أعم.

قد يبدو هذا كله من قبيل الانتقاد في نظرك، ولكن لو لم يكثر المعجميون بتفاصيل التعريف فمن غيرهم سيكثر؟ لك الحق بالطبع إن زعمت أنك لست معجم أوكسفورد وأنك ليس لديك من الصفحات ما يسمح لك بالاستفاضة والتفصيل وتقديم الأمثلة لتوقيت تداول مصطلح "تفكيك" ومكان تداوله أو مواضع وروده. هذا أمر مفهوم، لكن الاختلافات لاتزال قائمة، حتى لو قارنا تعريف تشيمبرز بنظيره فيما يُعرف بـ «معجم أوكسفورد المختصر الجديد» (وهو عنوان يطرح تساؤلات جادة، ألا توافقنى الرأى؟ معجم يُختصر ويظل مع ذلك كما هو؟ وإلى أى مدى يمكن أن يُختصر ويظل كما هو؟ قد يكتفى بمادة واحدة للفظ "تفكيك"؟) على أى إليك ما ورد من تعريف لهذا اللفظ فى «معجم أوكسفورد المختصر الجديد»:

تفكيك ١- عكس تركيب. ٢- إستراتيجية للتحليل النقدي للغة والنصوص (لا سيما الفلسفية والأدبية) تؤكد على الجوانب الكاشفة لافتراضات وتناقضات مسلم بها.

أود أن أعدل بين هذين التعريفين. (لعل هناك تعريفاً آخر: التفكيك محاولة للتوافق مع مقولة إن «العدل فوق القانون والحساب» وإنه لا يمتنع، بل يأتي من المستقبل، وإنه «يجب دوماً ذكر عبارة: انظر ديريدا، ١٩٩٠، ص ٩٧١). وإذا قلتُ إن تعريف تشيمبرز أقل دقة ومسؤولية من تعريف معجم أوكسفورد المطول أو المختصر فهذا لا يعنى أنى أعتبر تعريفات معجم أوكسفورد مسلماً بها. بل أود أن أبين ما أراه خطأ صريحاً في تعريفك؛ ولكنى أود أيضاً أن أبين أن هذه التعريفات ليس من بينها ما هو مفيد تماماً.

كما سبق أن ذكرت بشأن تعريفك التفكيك بأنه «منهج ... يطبق على النصوص الأدبية بصفة خاصة؛ فمن أبلغ ما كتب ديريدا عن موضوع "ما التفكيك؟" «خطاب لصديق يابانى». (وهو خطاب كخطابى الذى تطالع الآن؛ وأعتقد أن كتابة الرسائل لها أهمية بالنسبة لطبيعة التفكيك. فكتابة الرسائل تتسم بقدر غريب من الوحدة، فأنت وحيد ولكنك لست وحيداً. إنها فردية - فأنا مثلاً دون غيرى أكتب لك أنت دون غيرك - ولكنها أيضاً عامة بمعنى أن الخطاب لا يُقرأ من حيث المبدأ إلا فى غيابنا، بل بعد وفاتنا. وأخيراً فكتابة الرسائل تجربة - تجربة وتجريب لكتابة لا أدرى ما سأقول عنها. فى نص رسائلى آخر يسمى "التخاطر" يتذكر ديريدا قول فلوبير فى رسالة للويس: «استيقظت لتوى وأكتب لك دون أن أدرى ما سأقول».^(١) ما يذكرنى أيضاً بكتاب "جوانب الرواية"^(٢) حيث يروى فورستر حكاية عجوز «يتيمها أبناء أخيا بأنيا غير منطقية» فنقول

(1) Derrida, 1988b, p. 12.

(2) E. M. Forster, Aspects of the Novel, 1927.

فى دهشة: «كيف لى أن أعبر عما يـجول بخاطرى قبل أن أرى ما أقول؟»^(١) والتفكيك هو هذا الضرب من التوتر إزاء ما يستحيل توقعه. أعتذر، لعللى استطردتُ كثيرًا؛ على أى، ها أنا ذا أغلق هذا القوس).

وفى «خطاب لصديق يابانى» يعلن ديريدا صراحةً وبكل بساطة أن «التفكيك ليس منهجًا ولا مجال لتحويله إلى منهج»^(٢). وما يقصده هو أن التفكيك ليس منهجًا يمكن تطبيقه على نص أدبى مثلاً (أو على نص فلسفى أو أى نص آخر أو معجم أو على فيلم أو قماش أو على الحركة النسائية أو عقاير أو على التحليل النفسى أو الحب، إلخ). ويقدم ريتشارد بيردسورث إلماعة جيدة عن هذه النقطة؛ حيث يقول:

«يحرص ديريدا على تحاشى هذا المصطلح ("منهج") لأنه ينطوى على دلالات ذات شكل إجرائى من إصدار الأحكام. مفكر صاحب منهج قرر بالفعل كيف يتصرف، ويعجز عن أن يستسلم للمسألة التى يفكر فيها، فهو مسؤول عن المعايير التى تشكل إيماءاته الفكرية. وهذه بالنسبة لديريدا... هى المسؤولية ذاتها»^(٣).

كما يوحى مصطلح "منهج" بشيء منتظم ومغلق، أو بإجراء ينتهى. ويستحسن استخدام معجم أوكسفورد للفظى "إستراتيجية" و"تحليل" مادام أن المرء يحاول أن يتعامل معهما باعتبار أنهما "لا متناهيين". أنا لا أريد أن أبدو ماكرًا، ولا يسعنى أن أدعى أنه لم يكن هناك من سعوا لتصوير التفكيك باعتباره منهجًا

(1) Forster, 1976, p. 99.

(2) Derrida, 1991, p. 273.

(3) Beardsworth, 1996, p. 4.

يمكن تطبيقه على هذا أو ذاك. بل صدر مؤخراً مجلد كامل بعنوان «التطبيق: إلى ديريدا»^(١) خُصص لإمادة اللثام عن خطأ افتراض أن التفكير شيء «يُطبَّق» ببساطة. وفي مقالته الافتتاحية لهذا المجلد يقول جيوفري بننجتون بكل حدة: «إن السعى للتطبيق ... يدعم البنية التي تعنى ألا شيء يُطبَّق وأنا نقضى وقتنا في تنظير الفشل المأساوى أو غير الصحيح في التطبيق»^(٢). يكفي أن أقول - وأرجو أن تغفر لى فظاظة عبارتى - إن التفكير بهذا المعنى لا يفيد أحداً في شيء. كانت هذه في المقام الأول نسخة أمريكية شمالية من "التفكير" سادت أواخر سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته وارتبطت بما عرف بـ "مدرسة ييل" في الولايات المتحدة، وهو ضرب من التفكير الشكلى انتقده كل من رودلف جاشيه (١٩٨٦) وجيوفري بننجتون (١٩٨٨) بكاء وحدة. كانت هذه بصورتها - نسي تزيد قليلاً من مجرد نسخة مطورة من النقد الأمريكى الجديد هي التفكيرية باعتبارها قراءة دقيقة لنصوص أدبية في المقام الأول، وتهتم بإبراز لحظات الشك والتضاد والتضارب.

عندما بدأت التفكيرية تستشرى (كأنها جرثومة أو طفيل) في جامعات أمريكا الشمالية وغرب أوروبا بأواخر سبعينيات القرن العشرين وأوائل ثمانينياته ارتبطت بصورة عامة بإستراتيجية تركز على التناقضات الفكرية (الكلام/الكتابة، الحضور/الغياب، الخارج/الداخل، وهكذا) وبصورة أخص بالإقرار بأن مثل هذه التناقضات تجر في أعقابها "تراتبية عنيفة" دوماً^(٣): وأحد قطبي التناقض (الكلام مثلاً) يمتاز - في سياق بعينه لا بد من بيانه - على نقيضه المفترض (الكتابة مثلاً). وتتضمن التفكيرية قلب هذه التراتبية وإعادة كتابة الأساس الذى قام عليه التناقض

(1) Applying: to Derrida. 1996.

(2) Brannigan et al., 1996, p. 6.

(3) Derrida. 1981, p. 41.

أصلاً أو تغييره. وهى دائماً تبدو شكلية بصورة بلهاء حين تصاغ بهذه الصورة، وهنا يمكن لى أن أقدر ما مررت به من مصاعب (ولاتزال) فى كيفية تعريف "التفكيكية".

هذا المعنى الشكلى للتفكيكية هو بلا شك ما أدى بديريدا إلى القول فى سنة ١٩٨٠ بأن "التفكيكية" «كلمة لم ترق لى قط وتداهمنى بشكل غير سار»^(١). ولبغضه دلالات. فهو من ناحية مثال طيب لحقيقة أن التفكيك لا يخص الناس كافة، فهو ليس شيئاً يمكن لأحد (أنت أو أنا أو ديريدا) أن يتحكم فيه، وله حياة جراثومية أو طفيلية أو روحية خاصة به. ومن ناحية أخرى لم يستسلم ديريدا من باب اليأس فتوقف عن تداول لفظ "تفكيكية"؛ بل أصر على تداوله وواصل العمل على تغيير السياقات التى يرد فيها وزيادتها. وقد تشمل هذه السياقات العمارة مثلاً ودراسة الحقوق والتمريض والحواسيب والتقنية والشعر والقصص والأخلاق والتأويل ودراسة الحضارات ودراسات ما بعد الاستعمار والمخدرات والأشباح وغيرها ولكنها لا تقتصر عليها. وفى تسعينيات القرن العشرين واصلت التفكيكية انتشارها فظهرت فى كل مكان وفى أى مكان، ولكنها فوق هذا وذاك ظلت تتحرك؛ أى أن وضعيتها أو استقرارها - الذى يزعزع الاستقرار فى جوهره - فى حركة دائبة. وكما يشير ديريدا فى "الخاتمة" (وهو مرة أخرى وبالصدفة نص كُتب على شكل خطاب) التى صدرت أول مرة فى سنة ١٩٨٨، فالتفكيكية فى الأصل هى:

«هذا الاضطراب المتحرك فى "الأشياء دائماً" إن صح التعبير؛

ولكنه ليس سلبياً. فالاضطراب مطلوب من أجل "التطور" أيضاً.

والسابقة de فى لفظ deconstruction يشير لا إلى إزالة ما

(1) Derrida, 1983, p. 44.

ينبنى، بل إلى ما يتبقى ليجرى التفكير فيه وراء المخطط البنائي
أو الهدمي»^(١).

يقول ديريدا إن التفكيرية «مجرد طيف زائر»^(٢): فهي تلوح فى كل مكان.
فالتفكيرية تأثير طيفى يخط "الأشياء ذاتها". ويقول إن «منطق الحالة الطيفية لا
ينفصل عن فكرة... التفكيرية ذاتها»^(٣).

وهكذا يصبح لكلامى معنى حين أقول إنه لا يسعك أن تقول إن التفكير
"منهج"؟ وما يقصده ريتشارد بيردسورث هو أن "المنهج" يضلل لأن التفكير يرتبط
بما لا يصاغ أو يُنظر. فالتفكيرية ترتبط بما لا مجال للتنبؤ به، بما لا يحصى،
بل بالمستحيل. وكما يقول تيموثى كلارك: «بما أن التفكيرية لا مجال للتنبؤ بها أو
برمجتها فهي مستحيلة، بمعنى أنها خارج نطاق الممكن أو ما يقبل الحساب»^(٤).
وهذا بدوره يذكرنا بما وصفه ديريدا نفسه بـ «التعريف الأقل سوءاً» لـ
«التفكيرية»، أى «تجربة المستحيل»^(٥). ويقول إن هذا التعريف ينطوى على مفهوم
عن الضرورة لم يعد يتضاد مع المستحيل أو يتناقض معه. فهو مثلاً احتمال
ضرورى ألا تبلغ الرسالة وجهتها، وهذه الضرورة التى هى جزء من بنية الكتابة
باعتبارها تواصلًا عن بعد تعنى أن أية رسالة وأى نص يطارده احتمال عدم
الوصول. فهذا الخطاب الذى تطالعه الآن مثلاً ليس مجرد مسألة نظام بريدى فاشل
بالمعنى الحرفى للعبارة، بل مسألة تتعلق بمعنى أننا يستحيل أن نتأكد تمامًا من
وصول أية رسالة أو أى نص وصولاً تامًا ونهائيًا. وهذا العنصر أو السمة التى

(1) Derrida, 1988a, p. 147.

(2) Derrida, 1995, p. 29.

(3) Derrida, 1994, p. 178.

(4) Clark, 1992, p. 190.

(5) Derrida, 1992, p. 200.

تميز الكتابة أو القراءة بتعذر تصورها؛ ويطلق عليها ديريدا في بعض المواضع "الموت" أو "البقية الغائبة"^(١). ويصوغها بنجتون بإيجاز بليغ بقوله: «التفكيكية ليست ما نظن»^(٢). لذا فإن سؤال «ما التفكيكية؟» يتسم في حد ذاته بسذاجة مفرطة، ذلك أن التفكيكية وربما في المقام الأول شك في "الضمير المستتر"، أو اهتمام بما تبقى ليجري التفكير فيه، أو بما لا مجال للتفكير فيه في نطاق الحاضر.

وهنا أيضاً لابد أن أقول إن معجم أوكسفورد الإنجليزي لا يختلف عن معجم تشمبرز في أخطائه، لأن ما تحقق هذه التعريفات المعجمية كافة في إدراجه هو أن التفكيكية لا تقتصر على ما يعرف بـ "الفلسفة والنظرية الأدبية". بل تتعلق بالهوية والتجربة بعامة. ودعني أحاول أن أطرح تعليلاً شديداً للإيجاز لذلك من ناحية مفهوم النص. فهناك سوء فهم شائع لديك ولدى محرري معجم أوكسفورد الإنجليزي وغيره كثير بأن التفكيكية تتعامل لا مع التجربة والحياة الحقيقية أو "الواقع" (كما تسمونها)، بل مع اللغة ومع النصوص بخاصة.

لا شك أن سوء فهم التفكيكية باعتبارها "تصاً" أو "منهجاً" أو أسلوب كتابة أو نصوص قراءة سيظل باقياً ما بقيت التفكيكية "نفسها" (كأنما يمكن للمرء أن يقول إن التفكيكية تختلف دائماً عن نفسها، فهناك دائماً تفكيكيات). لكني أريد كما سبق أن قلت أن أكون منصفاً - وإن استحال ذلك - حيال ما أظن أنه يجري لهذا اللفظ أو المفهوم أو الظاهرة أو التجربة الغريبة أى التفكيكية. ولنتكبر ما يعد أشهر ما قال ديريدا في هذا السياق: «ليس هناك شيء خارج النص» (il n'y a pas de hors-texte)^(٣). ويعلق بنجتون على هذه العبارة في المقال المختصر التالي:

(1) Derrida, 1988a, pp. 8, 10.

(2) Bennington, 1989, p. 84.

(3) Derrida, 1976, p. 163.

«إن "النص" ليس امتدادًا لفكرة مألوفة، بل إحلال أو إعادة صياغة لها. والنص بعامة هو أية منظومة علامات أو آثار أو إشارات. والإدراك نص... والتفكيرية ليس بها مكان للغة هنا، وعالم هناك تدل عليه. والعناصر في اللغة تشير إلى بعضها البعض لبيان هويتها، وتشير إلى العلامات غير اللغوية التي تدل بدورها على هويتها واختلافها. وليس ثم فارق جوهري بين اللغة والدنيا، فأحدهما فاعل والآخر مفعول. هناك بقايا»^(١).

فالتفكيرية تتعلق بالبقايا، بمنطق "البقية الغائبة"، بتصور للغة أوسع وأكثر روحانية مما يسمح به تعريفك المعجمي.

ما فعله ديريدا "بالنص" هو أن بيّن أنه يفتح على ما يسميه "تعميمًا لا متناه" ^(٢). وفي «العيش على: الحدود الفاصلة» يقول إن النص:

«لم يعد جثة هامدة للكتابة، أو مضمون محتجز في كتاب أو في حواشيه، بل هو شبكة تفاضلية، نسج من علامات تدل بصورة لا متناهية على شيء غيرها، على علامات تفاضلية أخرى. من ثم فالنص يتجاوز كل الحدود المخصصة له حتى الآن (لا يغمرها أو يُغرقها في تجانس لا متمايز، بل يحيلها خطوطًا أكثر تعقيدًا وانقسامًا) — كل الحدود، وكل شيء كان يُفترض أن يوضع في مواجهة الكتابة (الكلام، الحياة، الدنيا، الواقع، التاريخ، وكل ما لم يكن يُفترض، كل مجال إشارة — إلى الجسد أو العقل الواعي أو اللا واعي، إلى السياسة والاقتصاد وما إلى ذلك)»^(٣).

(1) Bennington, 1989, p. 84.

(2) Derrida, 1983, p. 40.

(3) Derrida, 1979, p. 84.

وإذا كانت التفكيكية تتعلق بأنواع من "الارتقاء الفكرى" كهذا فإن العواقب
ولا شك تشكل تحدياً لمحررى المعاجم كما يقول ديريدا:

«كل ارتقاء فكرى يصبح تحولاً، أى تشوهاً، ويستحيل علاقة
معتمدة بين كلمة وفكرة، بين مجاز وما يتوق المرء لاعتباره معنى أولياً
ثابتاً، أو معنى دارجاً مناسباً حرفياً أو متداولاً»⁽¹⁾.

تصور طبعة من معجم تشيمبرز تضع تحت كل مادة تعريفاً لما يعد فى
حينه "معنى أولياً ثابتاً" للفظ ما و"معناه الدارج الحرفى أو المتداول"، ثم يتبع ذلك
بإيضاح مطول "للتعميم اللا متناهى" للفظ نفسه. أى دليل للمستخدم سيكون هذا!
تجربة المستحيل.

اسمح لى أن أوجز كل هذا بمحاولة قول شىء عما يسمى لغة تقريرية
وتعبيرية. ولعل هذه أجدى سبل الشروع فى التفكير فى التفكيكية. (لا شك أن هذا
ما كان يجب أن أبدأ به، أو بدأت به دون أن أشير إلى ذلك صراحة. لعلى قلتُ
شيئاً عن شكى فى هويته، فهل أنت رجل مثلاً أم امرأة - فمعجمك لا يعرف إلا
"المحرر"⁽²⁾ دون تقديمه باسمه أو باسمها. على أى فكل هذا سيكون له دور فى هذا
الخطاب وله آثاره). فاللغة التقريرية حين تقرر شيئاً ببساطة: ولغتك، لغة المعجم،
مثال تقليدى وقوى عليها. و"التفكيكية" حسب قولك كذا وكذا. وهذه عبارة تقريرية
فى ظاهرها، تقرير لحقيقة أو تعريف على الأقل. وأنت تعرفها كما يلى: «الصفة
constative (صفة للعبارة) ما قد يكون أصلياً أو زائفاً؛ وهو ما ينطوى على تأكيد
لا على أداء». أما اللغة الأدائية فى اللغة حين لا تقول، بل تفعل شيئاً بالقول.

(1) Derrida, 1983, p. 40-1.

(2) Chambers, 1988, p. vii.

ومرة أخرى أستشهد بتعريفك: «الصفة performative (صفة للعبارة أو الفعل) هي ما يشمل الفعل الموصوف (عكس constative "تقريرية")». والمثال الذى تقدمه والذى اعتبره مؤثراً وساخراً وجميلاً هو: «أنا أقرُ بجهلى». ومن الأمثلة الأخرى على العبارات الأدائية الوعد والوعيد وأفعال التسمية أو التعيين وإعلان وفاة أحدهم، وهكذا. (وقد يهملك أن تشير على عجل إلى أن وصف اللغة بالأدائية يعقد فكرة افتراض أن اللغة «تصف الواقع بدرجة كافية»: اللغة الأدائية تفعل شيئاً فى الواقع بالواقع).

فى كثير من النصوص يبين ديريديا كيف أن العلاقة بين التقريرى والأدائى هي علاقة عدوى متبادلة، فأية عبارة تقريرية تحتوى على عنصر أدائى ولو من ناحية أنها مقروءة أو مفهومة، أى من حيث إنها تدعو لحدث أو لتجربة قراءة أو سماع أو ما شابه وتكون فى حد ذاتها عرضة لغير المتوقع أو ما لا يمكن التنبؤ به. من ثم فكل تعريف يرد فى معجم ليس تقريرياً بل أدائياً وتوليدياً. وما أقوله لك هنا فى هذا الخطاب هو فى حد ذاته إيضاح (ربما كان هزياً ولكنه إيضاح على أية حال) للجهود الأدائية لتعريفك لمصطلح "تفكير"، ولحقيقة أن التعريفات لا تقرر أشياء وحسب بل لها تأثيرات. وكان لازماً على أن أكتب لك كما سبق أن ذكرت. ومن ناحية أخرى فأية عبارة أدائية تحوى عنصراً تقريرياً: فلا يمكن تسمية طفل أو بذل وعد أو افتتاح صرح جديد دون أن يكون هذا الحدث مدركاً، أى دون توافق مع الطبيعة التقريرية للأعراف أو الأحكام أو القوانين.

فى النمط الأدائى تسعى التفكيرية لأن تأخذ فى اعتبارها الحالات التى تكون فيها العبارات الأدائية تلازمها بالضرورة بقية غائبة، بما تبقى ليجرى التفكير فيه أو حسابه أو تجربته؛ فتسعى مثلاً للاشتباك مع نتائج حقيقة أن كل أدائى لا يمكن أن يكون إلا على ما هو عليه من حيث إنه مؤلف من احتمال أن يفشل أو يצל.

لكن التفكيكية أيضاً أدائية وتقريرية في اهتمامها بإنتاج تأثيرات جديدة ولغات جديدة وصروح جديدة وأنماط جديدة من السياسة والصدافة والديمقراطية والنزعة الدولية وما إلى ذلك. يقول ديريدا:

«التفكيكية مبدعة وإلا فهي لا شىء؛ وهي لا تكفى
بالإجراءات المنهجية، بل تفتح ممراً، وتخطو قدماً وتترك أثراً؛
وكتابتها ليست أدائية وحسب، وتنتج قواعد - أعرافاً أخرى -
للأدائيات الجديدة ولا تنصب نفسها في اليقين النظرى لتضاد بسيط
بين الأدائي والتقريري»⁽¹⁾.

دعنى أكرر ما قلتُ لمزيد من الإيضاح: لا مجال للقول بأننا يمكن أو ينبغي أن نتخلص من المعاجم. بل لابد أن تكون لدينا معاجم، ولا سيما معاجم كمعجمك؛ فطالما أعجبني معجم تشيمبرز. ومفهوما التقريري والأدائي (الذان تعرفهما بكل أناقة وإيجاز) قيمان للغاية. ولابد أن تكون لدينا عبارات تقريرية، أى تعريفات تلهم بالحقيقة. ولنأخذ على سبيل المثال العبارة التقريرية التعريفية التالية لديريدا:

«التفكيكية ليست نظرية ولا فلسفة. وهي ليست مدرسة ولا منهجاً. بل إنها ليست لغة خطاب ولا فعلاً ولا ممارسة. إنها ما يحدث، ما يحدث اليوم فيما يعرف بالمتجمع والسياسة والدبلوماسية والاقتصاد والواقع التاريخي وما إلى ذلك. التفكيكية هي الحالة. أقول ذلك لا لأنى أعتقد أنه صحيح ولأن بوسعى أن أبينه لو تسوفر الوقت وحسب؛ بل أيضاً لأقدم مثلاً على العبارة التقريرية»⁽²⁾.

(1) Derrida, 1989, p. 42.

(2) Derrida, 1990b, p. 85.

ها أنت ذا أمام تعريف آخر للتفكيكية: «هى ما يحدث، ما يحدث اليوم». تصور أن تتخذ من تلك العبارة تعريفاً فى معجمك. قد تبدو غامضة نوعاً على ما أظن. إلا أن عبارة ديريدا هنا تذهلنى بصدقها بقدر ما تدهشنى بفائدتها؛ فلو كانت ثمة كلمة واحدة تصف أواخر القرن العشرين أو تلخص ما يحدث فى مطلع القرن الحادى والعشرين ولا يزال يحدث سواء فيما يعرف بالعالم الغربى أو فيما وراءه، فهى "التفكيك". (من المستفز أن يصاغ الأمر بهذه الصورة، أعلم ذلك - إذ يجب فهمها على ضوء أن التفكيكية تتعلق بما هو ليس مائلاً، بما يجعل كل هوية تبدو ذاتها ومختلفة عن ذاتها. كما أتمنى أن أوصل لك أن التفكيكية كطفيل أو كائن غريب لا تقصد القضاء على عائلها. يقول ديريدا: «إن فكرة أن الخطاب التفكيكى قد يهيم ويحل محل سائر الممارسات تعد ضرباً من الحمق أو الهزل لا يعنينى بأى حال»^(١). نهاية قوس طفيلي آخر).

والآن «فمثال العبارة التقريرية» الذى أوردت قبل لحظة أو لحظتين - من نص له عنوان يصعب الأمر على أى واضع معاجم («عبارات تقريرية وبدهيات عن مصطلحات جديدة و"مابعديات" وطفيليات وظواهر زلزالية صغيرة أخرى») عُرض فى الأصل كمحاضرة فى سنة ١٩٨٧ فى ندوة بعنوان "حالات النظرية" بجامعة جنوب كاليفورنيا فى إيرفين. إنه تعريف للتفكيك يمتاز بتفرد تلك المناسبة. وعلى الرغم من حالته التقريرية الثابتة فهو أيضاً يعمل شيئاً، وهذا الشيء يختلف عما جرى من قبل (لم يسبق أن قدم أحد تعريفاً للتفكيك بهذه الصورة تماماً فى هذا السياق بالضبط)، بل يختلف أيضاً فى أنه يظل موضع تفكير، يظل موضع اعتبار أحد مثلك.

(1) Derrida, 1993, p. 229.

سامحنى رجاء لأخذى الكثير من وقتك الثمين. ربما كان على أن أحاول أن أكلم الزمن كالقلانسى الأحمق. على أى فأننا مضطر للتساؤل عما ستعمل بكل هذا. وإذا بدا أنى أكلت كثيراً فى الحديث عن التفكير فى علاقته باللغة فأننا آسف؛ فأنت محرر معجم، وكنت أود أن أقف على بعض الأساسيات. والأساسيات كما حاولت أن أبين تشمل معنى للتفكير يتجاوز اللغة، يتجاوز أى معنى عادى لكلمة "لغة". وإذا أردت بضع اقتراحات موجزة لتعريف التفكير فى المستقبل فإنى وبكل تواضع أقترح عليك ما يلى:

التفكير اسم، هو ما لا تظن؛ تجربة المستحيل؛ ما يظل موضع تفكير؛ منطق لفقدان التوازن فى حراك دائب فى "الأشياء ذاتها"؛ ما يجعل كل هوية ذاتها ومختلفة عن ذاتها فى آن معاً؛ منطق للطيفية؛ طفيلية أو علم فيروسات نظرى أو عملى؛ ما يحدث اليوم فيما يعرف بالمجتمع والسياسة والدبلوماسية والاقتصاد والواقع التاريخى وما إلى ذلك؛ فاتحة المستقبل نفسه.

وأضيف تعريفاً أخيراً كملاحظة أخيرة، وهو عبارة أخرى لديريدا عن التفكير:

«فاتحة المستقبل نفسه، مستقبل لا يسمح لنفسه بالتطور أو التعديل ليتخذ شكل الحاضر، كما لا يسمح لنفسه بأن يتنبأ به أحد أو يبرمجه؛ وبذلك فهو أيضاً استهلال للحرية والمسؤولية والحسم والأخلاق والسياسة، مصطلحات عديدة لا مفر بعدئذ من سحبها من المنطق القابل للتفكير للحاضر أو الضمير أو النية»⁽¹⁾.

(1) Derrida, 1992, p. 200.

انتهى. لابد أن أتوقف. لابد أنه تبين لك الآن أنني لا أستطيع أن أرسل هذه الرسالة. وأسأل نفسي: ما معنى افتراض وصول رسالة كهذه لوجهتها؟ وأسألك أنت عزيزي القارئ المجبول.

المصادر والمراجع

- Beardsworth, Richard (1996), *Derrida and the Political* (London: Routledge).
- Bennington, Geoffrey (1988), 'Deconstruction and the Philosophers (The Very Idea)', *Oxford Literary Review*, 10, pp. 73-130; reprinted in Geoffrey Bennington, *Legislations: The Politics of Deconstruction* (London: Verso, 1994).
- Bennington, Geoffrey (1989), 'Deconstruction Is Not What You Think', in *Deconstruction Omnibus Volume*, ed. Andreas Papadakis, Catherine Cooke and Andrew Benjamin (London: Academy Editions), p. 84.
- Brannigan, John, Ruth Robbins and Julian Wolfreys (eds) (1996), *Applying to Derrida* (London: Macmillan).
- Carroll, Lewis (1960), *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (New York: Signet).
- Chambers English Dictionary* (Edinburgh: Chambers, 1988).
- The Chambers Dictionary* (Edinburgh: Chambers, 1993).
- The Chambers Dictionary* (Edinburgh: Chambers, 1998).
- Clark, Timothy (1992) *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins Press).
- Derrida, Jacques (1979), 'Living On', trans. James Hulbert, in Harold Bloom *et al.* (ed.), *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press), pp. 75-176.
- Derrida, Jacques (1981), *Positions*, trans. Alan Bass (London: Athlone Press).
- Derrida, Jacques (1983), 'The Time of a Thesis: Punctuations', trans. Kathleen McLaughlin, in *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 34-50.
- Derrida, Jacques (1987), 'Envois', in *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: Chicago University Press), pp. 1-256.
- Derrida, Jacques (1988a), 'Signature Event Context', trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman; 'Limited Inc a b c . . .', and 'Afterword: Toward an Ethic of Discussion', trans. Samuel Weber, in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).
- Derrida, Jacques (1988b), 'Telepathy', trans. Nicholas Royle, *Oxford Literary Review*, 10, pp. 3-41.
- Derrida, Jacques (1989), 'Psyche: Inventions of the Other', trans. Catherine Porter, in *Reading de Man Reading*, ed. Lindsay Waters and Wlad Godzich (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
- Derrida, Jacques (1990a), 'Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority"', trans. Mary Quaintance, *Cardozo Law Review*, 11, 5/6, pp. 921-1045.
- Derrida, Jacques (1990b), 'Some Statements and Truisms about Neo-Logisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seismisms', trans. Anne Tomiche, in *The States of 'Theory': History, Art and Critical Discourse*, ed. David

- Carroll (New York: Columbia University Press), pp. 63–95.
- Derrida, Jacques (1991), 'Letter to a Japanese Friend', trans. David Wood and Andrew Benjamin, in *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (London and New York: Harvester), pp. 270–6.
- Derrida, Jacques (1992), 'Afterw.rds: or, at least, less than a letter about a letter less', trans. Geoffrey Bennington, in *Afterwords*, ed. Nicholas Royle (Tampere, Finland: Outside Books).
- Derrida, Jacques (1993), 'Politics and Friendship: An Interview with Jacques Derrida', in *The Althusserian Legacy*, ed. E. Ann Kaplan and Michael Sprinker (London: Verso).
- Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London: Routledge).
- Derrida, Jacques (1995), 'The Time is Out of Joint', trans. Peggy Kamuf, in *Deconstruction is/in America: A New Sense of the Political*, ed. Anselm Haverkamp (New York: New York University Press), pp. 14–38.
- Forster, E. M. (1976), *Aspects of the Novel*, ed. Oliver Stallybrass (Harmondsworth: Penguin).
- Gasché, Rodolphe (1986), *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
- The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, ed. Lesley Brown, 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1993).
- The Oxford English Dictionary*, 2nd edn, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, 20 vols (Oxford: Clarendon Press, 1989).

التفكيرية والدراسات الثقافية:

آراء فى الدراسات الثقافية التفكيرية

غاياترى تشاكرافوترى سبيفاك

«إن الدافع لاستغلال ديريدا فى لغات
خطاب نقدية كالنزعة التاريخية الجديدة
والدراسات الثقافية تؤكد على مقاومة
الطبيعة الفلسفية الحقة للتفكير».

ستيوارت بارنت، هيجل بعد ديريدا

إن ملاحظات التدريس الوافرة التى دونها ديريدا وتُنشر حالياً كما هى
تقريباً نذكرنا بأن التدريس لا يزيد عن لعبة "من الفائز بالخسائر" ضد شروده
المقدر له. وقد يقول من يعمل بالتدريس إن هذا أمر معروف. وهو أمر غير مؤكد
عندى. فملاحظات التدريس الخاصة بأرسطو وتلك الخاصة بهيجل وسوسور تَبُو
كأنها تجمدت فى معتقدات تقليدية من صنوف شتى. و"الثقافة" تُكتسب بدون معلم،
بل تُكتسب من الوالدين ومن الكبار من كلا الجنسين وبسبل شتى. و"الدراسات

الثقافية" تسمية مغلوطة إلى حد كبير، والآن حيث تقدمت حتى نسي الناس أنها كانت في الأصل دراسة لأراء من يقولون بوجود ثقافة سائدة. و"الكفاءة الحضارية" يتعلمها من يطمحون للخوض في لغة خطاب الأساتذة ولو بغرض زعزعة استقرارها. مأسسة الدراسات الثقافية لها ما يشبه العلاقة بنقاط التقاطع المفقودة بين النوازع الشاردة. وهذا المقال يلاحقها ولكن بلا طائل بالضرورة.

١. الاحتجاج بالسلف

لنبدأ بذكر الأصل المنقسم لمعنى الدراسات الثقافية حالياً: ففي ستينيات القرن العشرين في بريطانيا ينشر ريتشارد هوجارت "قوائد معرفة القراءة والكتابة"^(١)؛ وينشئ ستيوارت هول الدراسات الثقافية في برمنجهام؛ وتنتج المجموعة الأولى من الطلاب بياناً بعنوان "انتقام الإمبراطورية"^(٢)؛ ويصدر الملحق النسائي بعنوان "للمرأة رأى آخر"^(٣) في سنة ١٩٧٨^(٤).

وأيضاً في سنة ١٩٧٨ وفي الولايات المتحدة يطرح استشراف إدوارد سعيد اهتماماً علمياً باستمرارية الغريب المغلوب باعتباره الآخر. (يمكن ملاحظة الاختلاف العام في الحالة المزاجية بين الدراسات الثقافية البريطانية والأمريكية في الفارق بين كتابي بول جيلروي "لا أسود في السلم البريطاني"^(٥)

(1) Uses of Literacy.

(2) Empire Strikes Back.

(3) Women Take Issue.

(4) Richard Hoggart, The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life, with Sped Reference to Publications and Entertainments (New York: Oxford University Press, 1970); Stuart Hall, 'Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems', in Hall et al. (eds), Culture, Media, Language (London: Hutchinson, 1980), pp. 15-47; The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain (London: Hutchinson, 1982). Women Take Issue: Aspects of Women Subordination (London: Hutchinson, 1978).

(5) Gilroy, There Ain't Black in the Union Jack, 1987.

و"الأطلنطي الأسود"^(١)، والأخير بصحبة مارتن برنال وإيفان فان سيرتيم وجاك فوربس، وجميعهم ضمن تراث سعيد). وهناك حكاية ذات صلة، وإن كانت مختلفة، تعد جزءاً من قصة الدراسات الثقافية الأمريكية. وكان ليندون جونسون رفع نسبة الأجانب بمشروع قانون الهجرة الجديد لسنة ١٩٦٥، ودشن بذلك ارتفاعاً هائلاً في معدل هجرة الآسيويين (ومنهم الهنود). وشرعت نسبة من أبنائهم الذين يشكلون أقلية نموذجية تتحرك لأعلى في إطلاق أشكال شتى من "الأصل القومي" أو الدراسات الثقافية "التهجينية". وتغذت هذه التوجهات على توجهات الوحدة الإفريقية القائمة فعلاً ضمن الشرائح المتحركة لأعلى من المستفيدين من حركة الحقوق المدنية مع ما يلزم من تغييرات. وأصبح المكسيكيون الأمريكيون واللاتين الأمريكيون ممن يشكلون قاعدة نزعتين استعماريّتين (الإسبانية والأمريكية) عناصر شديدة الظهور في هذا المجال المتنامي. ونسمع عن نظريات الاستعمار الداخلي لدى كل من رودلفو أكوفيا وكتابه "احتلال أمريكا"^(٢) وماريو باريرا وكتابه "العرق والطبقة في الجنوب الغربي"^(٣) ويركز الأمريكيون الآسيويون على خلق تاريخ متنوع، وهو توجه بدأته ماكسين هونج كينجستون بكتابها "المحاربة"^(٤).

(1) Gilroy, *The Black Atlantic*, 1993.

(2) Rodolfo Acuña, *Occupied America*.

(3) Mario Barrera, *Race and Class in the Southwest*.

(4) Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (New York: Knopf, 1976). Rodolfo F. Acuña, *Occupied America: The Chicane's Struggle Toward Liberation* (San Francisco, CA: Canfield Press, 1972), and Mario Barrera, *Race and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality* (Notre Dame: Notre Dame University Press, 1979). The colonial line was Antonio Gramsci, 'Some Aspects of the Southern Question', in Gramsci, *Selections from Political Writings, 1921-1926*, trans. Quintin Hoare (New York: International Publishers, 1978), pp. 441-62. Postcolonially, the source for the notion was Samir Amin, *Unequal Development: An Essay on the Social Formation of Peripheral Capitalism*, trans. Brian Pearce (New York: Monthly Review Press, 1976). The internal colonization debate in the African-American context, recounted in Philip S. Foner and James S. Allen (eds), *American Communism and Black Americans: A Documentary History, 1919-1929* (Philadelphia, PA: Temple University Press, 1987) was an earlier formation which arose anew with Stokely Carmichael and Charles V. Hamilton (eds), *Black Power: The Politics of Liberation in America* (New York: Vintage, 1967).

ويأتى الساكن الأصلي المضطهد متأخراً إلى هذا الادعاء الجماعى "بالثقافة" باعتبارها "موضوع دراسة" ويدخل التيار السائد مع "روزنامة الموتى" للزلى مارمون سيلكو^(١). ويرجع تراث "رقصة أشباح هنود سيو" المحتفى به فى رواية سيلكو بوصفها بداية سياسة ثقافية معدلة تتفاعل فى مواجهة مع الغريب - الفرنسى والبريطانى - إلى أواخر القرن السابق بالطبع. ومن الغريب أن هذا التراث هو الذى تحالف معه جاك ديريدا وبالتالى التفكيكية فى "أطيف ماركس": "الماضى باعتباره المستقبل المطلق"^(٢).

وبهذه الصورة فإن الدراسات الثقافية التفكيكية تصبح ادعاء بالسلف أيضاً. ففى "الأطيف" يحتج ديريدا بماركس فى تراث مشترك من المسيحانية الإبراهيمية. إذ «ليس ثمة ثقافة بدون ديانة أسلاف أو شعائر للحداد والقرابين... وقد تبدو فكرة الثقافة مرادفة لثقافة الموت، كأن عبارة "ثقافة الموت" ليست سوى حشو زائد أو إسهاب. إلا أن هذا الإسهاب يزيد الاختلاف الثقافى والخطوط الفاصلة وضوحاً»^(٣).

وقوة الدراسات الثقافية الحضرية وأساسها الطفرى يمكن قراءته بمعنى تحرك المستعمر نحو المستعمر مع إزاحة عكسية «للاختلاف الثقافى عبر شبكة من الخطوط الفاصلة» وضعت كحدود فاصلة سياسية يستحيل على القوى المستعمرة أن تجتازها - ويعيد التذكير بتاريخ لا يرثه ميراثاً شرعياً إلا الآخرون. ويجرى ضمن ذلك قلب تيمة الكتابة بعد الاستعمارية التى تصر على أن النزعة

(1) Leslie Marmon Silko, *Almanac of the Dead* (New York: Simon and Schuster, 1991).

(2) Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994), p. 35.

وانظر فيلم "رقص الأشباح" لـ كن مكميلان (١٩٨٣) والذى أنتج للقناة الرابعة (لندن)، حيث يظهر ديريدا ظهوراً غير تقليدى ويعزف بنفسه.

(3) Derrida, 1993, p. 43.

الاستعمارية فرضت حضارة جديدة على الفضاء المستعمر دون طقوس دفن مناسبة لسابقتها. والدراسات الثقافية تعتبر الكوب نصف ممثلي وتطالب باسترداد تاريخ متحول.

كنت طالب شرف إنجليزيا بجامعة كلكتا، حيث كان المنهج "أدبا إنجليزيا" بشكل مباشر. وإذا فكرنا في دراسة الثقافة فكرنا في شائنتكتان المجاورة حيث أنشأ رابندرناث طاغور مدرسته وكليته وجامعته التجريبية. كان طاغور من أوائل من فكروا في الدراسات الثقافية في الهند. وبينما كان يكتب عن الـ "قيسوا بهاراتي" - الجامعة - وقبل وفاته بثلاث سنوات: «دخلت المدرسة شيئا فشيئا فكرة أخرى هي تواصل الهند مع العالم على أرضية الثقافة»⁽¹⁾. وهذا الاستحضار لثقافة انتقائية رفيعة ليس بالضرورة ما قصده بالدراسات الثقافية اليوم. إلا أن هذا الحافز يطالعنا في مظاهر أخرى في الدراسات الثقافية الحضرية اليوم. وملامح الفكرة الأولى نراها في رائعة منوشكين أو إنتاج بيتر بروك الرفيع لملمة ماهابهاراتا الهندية (١٩٨٥).

في الإنتاج الأمريكي لملمة بروك وفي ذروة المعركة الملحمية اقتحمت جماعة من الآسيويين الشرقيين "هينجشاي أونمو تو بريتهى" - «العالم ملئ بالعنف» - ومعهم الناي. وكان طاغور قد أتاح موسيقا غنائية للطبقة الوسطى البنغالية حتى يتسنى لهم استيعاب «خير ما في الثقافة الاستعمارية». والناي موجود في كل بيت من بيوت الطبقة المتوسطة. وما يغنى على الناي في السياق البنغالي يتسم بعاطفية شديدة. ولافتقاره لهذه المعلومة الثقافية يلجأ بروك لحافز طاغور الأصلي ويشمل سعيه لإدخال ثقافتى الصين واليابان الرفيعتين في مشروعه

(1) Rabindranath Tagore, Rabindra Racandbali (Calcutta: W. Bengal Govt. Fres, 1961). vol. 11, p- 801. والترجمة لى.

للدراستات الثقافية. مشاهدة هذه اللحظة المتناقضة (فى رأى) فى معهد بروكلين للموسيقا مرت بخاطرى كلمات طاغور عن تواصل الهند مع العالم على أرضية الثقافة. و"سانسكريتى" (بنغالى) أو "سمسكرتى" - وهى الكلمة التى يستخدمها طاغور بمعنى "ثقافة" - تحمل فى طياتها دلالات النقاء.

ومع أن سمات سانتال بولبور "البدوية" المحلية وأى تصور عام لريف الهند كان يضيف لونا على عديد من مباحث المدرسة الجديدة فى شانتيكتان فإن "البدو" لم يكونوا شركاء طاغور. ففى الدراسات الثقافية كان طاغور يرنو "إلى الـ"يوبانىشاد" الفلسفية الهندوسية غير الثنائية القديمة. فهؤلاء قومه وأسلافه وعشيرته. وإذا أدرجنا السانتال (والثسعين مليون "بدوى" أو الشعوب "الأصلية" الأخرى) فى احتجاجنا بالسلف وصلة القربى فإننا نخرج بشئ أشبه بما يلى:

«أدى تنوع الارتفاعات ومواسم المطر والظروف الجيولوجية فى الهند إلى تنوع شديد فى النظم البيئية، ما دعم ما يقرب من واحد وثمانين ألف نوع مسجل من الحيوان وخمسة وأربعين ألف نوع من النبات. وهذا التنوع الحيوى غذى تنوعاً ثقافياً ... فتضم البلاد ٤٣٦٥ جماعة عرقية و٣٢٥ لغة وستة أديان رئيسة وعشرات الديانات الأصغر المستقلة، وأساليب حياة تتراوح بين صيد البر والالتقاط والزراعة والرعى والصناعة. إلا أن القرن الأخير شهد تدهوراً حاداً فى التنوع الحيوى والثقافى فى أرجاء الهند، وتسارع معدل الاندثار فى العقود القليلة الماضية مع تسارع التنمية»^(١).

(1) Ashish Kothari, Saloni Suri, and Neena Singh. 'People and Protected Area s: Rethinking Conservation in India'. The Ecologist, 25.5 (Sept/Oct 1995), p. 188.

صعوبة إطلاق تسمية "سكان أصليين" أو "بدو" على الجماعات المحلية التى يفترض أنها هندوأوروبية هو أن الهند مستعمرة استيطانية قديمة.

من الغريب أنه فى القرن نفسه الذى كان المثقفون القوميون يضعون فيه الأساس لثقافة "هندية" نخبوية وعالمية مرت بتحويلات جمة فإن التنوع الثقافى الثانوى حسب قول مؤلفى الفقرة السابقة (وجميعهم من المعهد الهندى للإدارة العامة) شهد تدهورا حادا. وسنرى فيما بعد أن هذا الذريعة استعادت أهميتها فى العولمة؛ وجرى تجاهلها فى الدراسات الثقافية بسبب قمعها فى الأصل. والنقطة التى تلامس فيها الدراسات الثقافية فى الهند (أو فى غيرها من مناطق الجنوب) الدراسات الثقافية فى الحضر تدور حول مسألة التعددية الثقافية. وليس للبيئة دور تلعبه فيها:

«بتناول الصلة بين مناقشات كملك التى تدور حول العلمانية فى الهند (حسب قول بارثا تشاترجى) والمناقشات الدائرة داخل النظرية الديمقراطية الليبرالية فى الغرب يستحيل صد التيار المائل حتى فى دوائر الخطاب الفلسفى، والذى يصفه أرجون أبادوراى بأنه "تعددية ثقافية ذكية بالنسبة لنا وعرقية دموية أو قبلية مجنونة بالنسبة لهم"»⁽¹⁾.

يقينى أن التنوع الطاغورى فى الدراسات الثقافية وإن لم يتحول بالضرورة إلى تجربة طاغور التربوية قد يطالعنا فى مكان آخر وفى حمى النزعات الاستعمارية فى القرن الماضى؛ وأنه يوفر نوعا من ما قبل التاريخ غير المتصل لكثير من الدراسات الثقافية الأمريكية اليوم. إنه توجه نحو المكون الإبداعى فى "الثقافات" الأخرى لا التاريخية نحو العنصرية. ويمكن مطالعة مزاعم لاترداى بوجود أشكال شتى من القضايا الثانوية داخل هذا النموذج.

(1) 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the India Impasse'. Public Culture, 8.1 (Fall 1995), p. 13.

ومما يذكر أن هذه الفقرة حالة نموذجية فى المشكلة المكانية للدراسات الثقافية، ونشرت فى الولايات المتحدة بدون الجزء التمييزى الذى لا ينطبق إلا على الهند.

Economic and Political Weekly, 9 July, 1994, pp. 1768-77

وفى توقيت شنتينكتان طاغور نفسه فى الهند تظهر هذه الإيماءة فى الولايات المتحدة فى تراث العبودية الحديثة، حيث لا يُكتفى بعدم الحداد على السلف، بل يُمحي وازع السلف. وتزدهر فى نهضة هارلم. ويرى دوبوا أنه «ما من ممثل للروح الإنسانية النقية لإعلان الاستقلال اليوم أصدق من زنوج أمريكا» وأن لوك الذى كتب يقول عنه فيما بعد:

«ما من فن أكثر تميزاً من الفن الإفريقى. وبعد استيعاب القارة الجديدة الحياة والتجربة الأمريكيتين، وبعد استيعاب نماذج الفن الجديدة، يمكن زيادة الموهبة الفنية الأصلية بما يكفى لأن تعبر عن نفسها بقوة مساوية فى نماذج أكثر تعقيداً، ثم قد يصبح الزنجى كما تنبأ البعض فنان الحياة الأمريكية»^(١).

وهناك مثال آخر ولو مستوى مختلف هو تراث ديانة هنود سيو عن رقص الأشباح الذى سبقته الإشارة إليه. ففيه تعكس الدراسات الثقافية وتزيح أسس دعوى سلفية متحولة: ١. ديانة هنود سيو وأولى معارك "الركبة المصابة" (١٨٩٠)؛ ٢. "ذكر" رقصة الأشباح مع ثورة "الركبة المصابة" الثانية (١٩٧٣) ٣. "استشهاد أدبى" فى "روزنامة الموتى" للزلى مارمون سيلكو (١٩٩١). ويبين سرد جيمس مونى المعاصر عن ديانة رقص الأشباح المدى الذى ذهب إليه الوازع الأول نحو عناق الإنسانية للغريب^(٢). كانت ديانة رقص أشباح هنود "سيو" بالفعل رغبة فى ادعاء سلف مشترك "خيالى" للأمريكيين الأصليين كافة يدحض "التاريخ".

(1) DuBois, Selected Writings, p. 57. Alain Locke, "The Legacy of the Ancestral Arts", in Alain Locke (ed.), The New Negro: An Interpretation (New York: Arno Press, 1968), pp. 256-8.1 وأشكر برنت إدواردز على ذكره أن لوك (1968).

(2) James Mooney, The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991).

والاقتراب من الغريب ومحاولة ادعاء سلف هجين هما النقطة التى أضع فيها "الثور الجالس"^(١) مع رواد الدراسات الثقافية الحضرية من أمثال دوبوا وطاقور.

وأية دراسة ثقافية تفكيكية ستحدد الشخصيات الأخرى المماثلة ولن تقتصر على القراءة، بل ستذكر الغروق. ويحاول دوبوا نفسه القيام بمثل هذا التحليل للتطابق فى الاختلاف فى نظم استعمارية شتى ويقر بغموضه العميق فى "العقاية الزنجية تتواصل"^(٢). وفى جزء "ظل فرنسا" من مقاله مثلاً يقول: «هل بوانوف (المارتينيكي) استثناء أم نبوءة؟» تنبؤات كهذه تعيننا على فهم التكوين المتقاطع لشخصية كفرانس فانون الذى ولد فى السنة التى كتب فيها دوبوا المقال.

وهناك حركة تفكيكية أخرى يمكن الإشارة إليها فى هذا المقام. ففى "سياسة الصداقة" لديريدا نجد أن المثال هو نيتشه الذى يعكس قول أرسطو «ليس ثم صديق يا صديقى» إلى «ليس ثم أعداء يا أعدائى». وعلى الفور يقرر (أو يستشهد) بالمقولة الأولى. إلا أنه يؤديها بعكسها. وهكذا فعندما يؤثر العبد ويعكس أداء السيد بادعاء السلف فهذا جزء مهم من الدراسات الثقافية الحضرية. وهذا الترقيع الخيالى باسم نوع جديد من "ربما"، إضفاء الاحتمالية على ممكن "مستحيل" لابد أن يظل فى الوقت نفسه غير قابل للتحديد - وبالتالي قابل للتحديد - باعتباره المستقبل نفسه^(٣). ولا يسعنا أن نحدده، وبالتالي فهو يظل حاسماً، الرهان غير المحدود لادعاء الحضر سلفاً (معكوساً).

(١) Sitting Bull هو الزعيم الهندى (١٨٣٤-١٩٨٠) من قبائل سيو الذى قاد القتال ضد القائد الأمريكى العام وقواته فى معركة "ليتل بيج هورن" (المترجم).

(2) DuBois. "The Negro Mind Reaches Out". in Locke, New Negro, pp. 392-7.

والفقرة التالية المستشهد بها مأخوذة من ص ٣٩٧

(3) PF, p. 29.

وكما أن هذه الـ "ربما" ربما كانت تبديلاً لكلمة ديريدا السابقة عن الأخلاق بوصفها "تجربة المستحيل"، فلعل هذا الترفيع للأداني والتقريرى أيضاً تبديل لتفكيك سابق للدساتير لغش الأداني بالتقريرى. والفاعل المتكون يعبر عنه بفعل إعلان الاستقلال، إلا أنه يوقع الإعلان كأنه أنشئ سلفاً: خدعة. لكنه الآن فكرة أكثر تمكيناً: ترقيق. والخداع مولد أمة جديدة، والترقيق إيماءة الكيان الغريب فى الأمة: ما بعد الاستعمار والدراسات الثقافية - الملحق المعطوف.

هناك إذن غش أداني - تقريرى فى كل الدساتير. والدستور المحدد الذى يرنو إليه نلسون مانديلا ينتمى لهذا التعميم فى كل من التشابه والاختلاف استناداً إلى لا تماثل الاهتمام التاريخى^(١). وهى علاقة تستوجب حكماً. والدراسات الثقافية لا يمكن أن تكون ممارسة فائرة. فهى فى حد ذاتها عرضة لخطر معظم الأشياء التى تخضع للتفكير التفكيكى - خطر وصف كل علم إنسانى بأنه مجال سياسى أخلاقى واضح المعالم عبر قراءة وثيقة مدققة. وقد تكون مفيدة عملياً للدراسات الثقافية عندما تكون دراسة لممارسة من يدعى الثقافة السائدة.

(١) على الرغم من أهمية نقد كل من أن مكلينتوك وروب نيكسون

Anne McClintock and Rob Nixon in 'No Names Apart: The Separation of Word and History in Derrida's "Le Dernier Mot Du Racisme"', in 'Race', Writing, and Difference, ed. Henry Louis Gates, Jr (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 339-53.

فإن قراءة سيرة نلسون مانديلا الذاتية فى

'The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration', in For Nelson Mandela, ed. Jacques Derrida and Mustapha Tlili (New York: Seaver Books, 1987), pp. 11-42

تظل نموذجاً للدراسات الثقافية بعد الاستعمارية. فمانديلا الحقوى المسيحى الذى يعارض قانوناً جائراً بسبب الضمير، والذى مُنع بقسوة من دخول هذا المجال يلجأ لأسلافه بجعل كتابه "قرية فى الترانسكاي" مهذا لديمقراطية ثورية (الشيوعية البدائية: ماركس) لا "العرف" (قوى استعمارية). انظر

Terence Ranger, 'The Invention of Tradition in Colonial Africa', in Eri Hobsbawm and Terence Ranger (eds). The Invention of Tradition (Cambridge: Cambridge University Press, 1983) pp. 211-62, and, in greater detail, Mahmood Mamdani, Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Capitalism (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996)

٢. تداخل أفرع المعرفة

نشأت الدراسات الإقليمية في الولايات المتحدة في أعقاب الحرب الباردة وجرى تمويلها بمنح من الدولة وساندتها المؤسسات الكبرى لا سيما فورد. فكانت الولايات المتحدة بحاجة لمعرفة البلدان الأخرى حتى تحافظ على وضعها كقوة عظمى منافسة. والصلة بين القوة والمعرفة واضحة. فورد في مقدمة "المؤتمر القومي لدراسة مناطق العالم" الذي عقد في نيويورك في ٢٨-٣٠ نوفمبر ١٩٤٧: «لتلبية متطلبات الحرب كان على علماء مختلف أفرع العلم (في عديد من مناطق العالم التي لم تُدرس بشكل كافٍ) أن يجمعوا معارفهم في محاولة مسعورة لنصح المسؤولين وصناع السياسات». وسُمح بإنشاء مراكز اللغات بين ١٩٥٩ و ١٩٦٨ بمقتضى القانون العام ٨٥-٨٦٤ ومشروع قانون تعليم الدفاع القومي لسنة ١٩٥٨ (وتعديله). وتُنظر المؤسسات الكبرى حاليًا في أمر الدراسات الإقليمية بعد الحرب الباردة. فهل للتفكير دور؟

ظل الهدف الجغرافي السياسي للدراسات الإقليمية سرًا مفتوحًا طوال السنوات الخمسين الأخيرة ولو أن مفهومًا مقيّدًا عن حرية البحث العلمي - العلم من أجل العلم وحده - سمح للقائمين على العلم بالتبرؤ من علاقتهم بأدوات القوة.^(١) ولا يزال المطلب الذي طرحه ديريدا في الثمانينيات على أهميته اليوم:

(1) Derrida, 'Mochlos; or, the Conflict of the Faculties', in Richard Rand (ed.), *Logomachia: The Conflict of the Faculties* (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1992) is an extended critique of this vision of knowledge. Derrida's lecture was delivered at Columbia University in 1980

«مع الطلاب والباحثين وفي كل عملية نقوم بها معاً (قراءة،
تأويل، بناء نموذج نظري، نقاش، معالجة مادة تاريخية، صياغة
رياضية) نقول أو نعترف بوجود فكر مؤسسي أو بوجود عقد
موقع، أو بوجود تصور للمنتدى الأمثل»⁽¹⁾.

كانت الدراسات الإقليمية يُعهد بها في الغالب للعلوم الاجتماعية - ولو أن
"الثقافة" دخلت عبر البؤرة الناعمة "للتاريخ" غير الكمي، لا سيما تاريخ الفن؛ وعبر
تعليم اللغات بكفاءة. ولأسباب لا يصعب معرفتها كانت الدراسات الإقليمية الأهم في
مناطق شرق آسيا وأمريكا اللاتينية. وأدرج جنوب آسيا والمسرح الإفريقي - بقايا
الحركات الاستعمارية الأحدث - دون وجود دراسات إقليمية حقيقية. وقُسمت بين
تاريخ الاستعمار وعلم الإنسان. وكانت مراكز دراسات جنوب آسيا قليلة (هارفارد،
بيركلي، بنسلفانيا). أما جنوب شرق آسيا فلكونه جزءاً مباشراً من الإمبراطورية
الأمريكية بنى بتركيز أنثروبولوجي أكبر.

كان هذا سرّداً أولياً لظاهرة الدراسات الإقليمية المعقدة التي لم تظل في
مكان واحد على ما يبدو.

هناك شيء يلاحظ في الدراسات الإقليمية هو الجودة العالية تصاحبها سياسة
محافظة أو "لا" سياسة. ونظراً لارتباطها بسياسة السلطة فإن ارتباطها بالنخبة
السلطوية في البلدان موضع الدرس كانت قوية، وكانت جودة تعليم اللغات فيها
متميزة بصفة عامة، ومعالجة البيانات تتسم غالباً بالتعقيد والطول والكثافة.
و"الدراسات الثقافية" العلمية كظاهرة حضرية نشأت على حواف أقسام اللغة

(1) Derrida, 1992c, p. 22.

الإنجليزية تناهض ذلك بما لا يزيد عن قناعات سياسية قائمة على اللغة الإنجليزية في مناقشات داخلية حول توسيع القاعدة بنتائج مسبقة لا تتناسب المكر السياسي الكامن في الدراسات الإقليمية؛ فنكتسب سمعة بأنها «تفتقر إلى الجدية» وبأنها تسييس البحث العلمى. فهل للتفكيكية دور؟

ولدى خروجها من دفء أقسام اللغة الإنجليزية يتحتم على الدراسات الثقافية أن تجد نفسها فى الظل الأدبى للدراسات الإقليمية منفصلة فى ظاهرها عنها. هذا الظل يعرف بالأدب المقارن. والدراسات الإقليمية تتعلق "بمناطق" أجنبية. والأدب المقارن قوامه آداب "أمم" أوروبية غربية. وهذا التمييز بين "المناطق" - غير أوروبية و"أمم" - أوروبية - أصاب الأدب المقارن والدراسات الإقليمية منذ النشأة. وإذا كان "أصل" الدراسات الإقليمية يرجع لما بعد الحرب الباردة فإن "أصل" الأدب المقارن الأمريكى له ما يشبه العلاقة بالأحداث التى رسخته، أى فرار المثقفين الأوروبيين من النظم "الشمولية". وفى أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته علا شأن الأدب المقارن فى الولايات المتحدة بشكل غير مسبوق على إثر تدفق كبير لمقارنين كبار (تناول التحولات الأوروبية الأمريكية فى بنية معرفية موجود فعلاً يجعل هذه العلاقة واضحة) فروا من نظم كهذه فى أوروبا وكان من بينهم إريك أورباخ وليو شبيتسر ورينيه ويليك وريئاتو بوجيولى وكلاوديو جبين. ويمكن القول إن الأدب المقارن الأمريكى قام على الأخوة الأوروبية بينما نشأت الدراسات الإقليمية من الصحوات الإقليمية. ويلاحظ كثيرون ويؤكد ديريدا أن التفكيكية وجدت سكناً لها فى "الأدب المقارن" لا فى "الفلسفة" فى الولايات المتحدة. وربما كان ديريدا مستفيداً من حافظ نشأتها. ولعله أبقى على التفكيكية مربوطاً بمنشأها حتى فى تطرفها. كما أبقى على اهتمام التفكيكية بالاختلاف الجنسى على مسافة غير يسيرة من مركز المقارنة الذكورية. من ثم ضرورة إعادة تصور الأدب المقارن هى أيضاً ضرورة لإعادة تصور التفكيكية.

في أثناء دراستنا العليا في مجال الأدب المقارن في أوائل الستينيات طلب منا قراءة الأصول الخيالية المنقسمة بين ألمانيا وفرنسا: مفهوم جوته عن الأدب العالمي (Weltliteratur) كمرآة لذواتنا وسلسلة "ماذا أعرف؟" (Que-sais-je) لفان تيغيم التي أعطتنا فكرة عن النسخة الفرنسية^(١). ونطالع كتاب "المقارنة ليست حقيقة" — رينيه إتيemble^(٢) لنستشعر الجدل. وعرجنا على السخرية في الدراسات التأثيرية وأشرنا إليهما باسم "روسو في إنجلترا" (Rousseau en Angleterre). وكان من مصادرها أورباخ وبوليه وكورتوس وهيلر^(٣). وكان رينيه ويليك يمدنا بالاقتراحات. وحصلت على درجتي العلمية في الأدب المقارن (الإنجليزي والفرنسي والألماني) وواصلت التدريس في شعبة الأدب المقارن التي أنشأها ويليك بجامعة أيوا. وفي غضون عشر سنوات توليت رئاستها وأوشكت على الانتهاء من "عن علم النحو"، والتقيت ويليك ذلك الشيخ العظيم. وسألني: «هل تدرّس اللغات الشرقية؟» وكان يعمل على أدب مقارن اللغة "القومية"، وكان من الواضح أنني من "منطقة".

(١) «الأدب القومي يعد حالياً مصطلحاً بلا معنى؛ وحقبة الأدب العالمي وشبكة ولايد من العمل على التعجيل بها. ولكن إذا كنا نقدر الدخيل فعلينا ألا نقيد أنفسنا بشيء فنعتبره نموذجاً ... وإذا أردنا نموذجاً يحتذى فعلينا أن نعود إلى الإغريق القدماء ... وفيما عدا ذلك فعلينا ألا ننظر إليه إلا تزيخاً، ونأخذ منه ما ينفعنا» (٣١ يناير ١٨٢٧)

Johann Wolfgang von Goethe, in John Oxenford (trans.), *Conversations with Eckermann* (Washington, DC, Walter Dunne, 1901), p. 175.

وبالإدراك المتأخر يستحسن أن نهبط من الرفيع إلى الهزلي ونقارن "تركيبية المشاعر" هذه بالقائمة المتعددة الثقافات. وكتاب

Paul Van Tieghem, *Le Mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France)* (Paris: Vuibert, 1923)

هو الكتاب الآخر الذي أشرت إليه في المتن.

(2) René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison*.

(3) René Etiemble, *The Crisis in Comparative Literature*, trans. Herbert Weisinger and Georges Joyaux (East Lansing: Michigan State University Press, 1966); Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press/ 1953); Georges Poulet, *Studies in Human Time*, trans. Elliott Coleman (Westport, CT: Greenwood Press/ 1979); Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press/ 1973); Erich Heller, *The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought* (New York: Barnes & Noble, 1971).

من سبل ملء هذه الفجوات زعزعة استقرار "الأمة" واستحداث
الفرانكوفونية والدول الناطقة بالألمانية وبالبرتغالية وبالإنجليزية وبالإسبانية داخل
الحدود "القومية" القديمة - وكان الفائز الأكبر فيها "الإنجليزية العالمية". وهى مكانة
تتنازعها مصالح ثابتة لدرجة تجعلنى أتردد فى الإعراب عن تحفظاتى. ومع ذلك
لا بد من القول بأن هذا السعى لزعزعة الاستقرار واستدعاء نموذج برمنجهام
الأولى معناه وضع بعض السواد على العلم البريطانى أو طلاء الأحمر والأبيض
والأزرق فى ألوان قوس قزح. لك أن تطلق عليه اسماً تفكيكياً "بتطبيع" كرم
الضيافة وإضفاء شذى ليفنى "بتطبيع" الآخر". ربما كان للتفكيكية دور تلعبه فى
إضفاء بعض الشرعية الحضرية على تراث الإمبريالية. وهو أيضاً أمر يتعلق
باستدعاء السلف على أية حال.

لكن التفكيكية تمثل أيضاً صداً ليذا التوجه نحو الجمع. فحدد مكانك فى
النص قدر استطاعتك حتى لا تشعر بأنك تعرض أفكارك كتعميم قابل للجمع مما
يعد بمسلمات التفكيكية "تجاوزاً".

هذا جانب من التفكيكية غالباً ما يتم تجاهله. ويعبر ديريدا عنه ببساطة فى
لقاء معه: «لا تزال الإشارة إلى وظيفة حيوية للأدب فى الغرب شديدة الغموض.
فحرية قول كل شئ تعد سلاحاً سياسياً قوياً للغاية، ولكنه سلاح قد يقبل التحييد
كقصص. وهذه السلطة الثورية قد تصبح شديدة المحافظة»⁽¹⁾. وفى "سياسة
الصداقة" يقول ديريدا إن علينا أن نقرأ بعناية لأن كل القرارات تتخذ فى لا معرفة
متعجلة⁽²⁾. وفى "عن الروح" وحتى وهو يحذر من أننا لا نعى إلا بجانب واحد فى
كل معارضاتنا يقول إن «مسألة معرفة أى أشكال التواطؤ (الأحادية الجانب) أقل
خطراً ماثلة دوماً - ولا مجال للمبالغة فى ضرورتها وخطرها»⁽³⁾.

(1) Derrida, 1992a, p. 38.

(2) Politics of Friendship, pp. 78-9.

(3) Derrida, 1989, pp. 39-40.

أى إن التفكيرية تقيدھا ميوعة التجريبي، ميوعة القرارات، ميوعة المستقبل
- فالقرار لـ "ربما". وتجاهل هذا القيد معناه إضفاء سمات خارقة على النظم بما
فى ذلك "البنى الاجتماعية". مثال ديريدا على البنية النسقية هو رؤية سوسور للغة:
«تبدو اللغة دومًا كأنها إرث من الحقبة الماضية ... كل ما يتعلق بنظام لغوى ما
هو نتيجة عابرة وغير مقصودة للتطور»^(١). لأن اللغة كما كتب ديريدا فى
سنة ١٩٦٨:

«التي يقول سوسور إنها تصنيف لم تنزل من السماء،
والفروق الناجمة هي نتائج منتجة، ولكنها نتائج ليس سببها فاعلاً
أو مادة ... وإذا كان مثل هذا الحضور يدخل ضمن مفهوم
السبب بصورة عامة ... فلا بد حينئذ أن نتحدث عن نتيجة بلا
سبب، ما يؤدي بسرعة شديدة إلى التوقف عن الكلام عن
النتائج. وحاولت أن أشير إلى اتجاه الخروج من حصار هذا
الطوق (schème) عن طريق "الأثر" الذى لم يعد نتيجة أكثر
من أن له سبباً، ولكنه فى حد ذاته غير كافٍ لتشغيل التجاوز
اللازم»^(٢).

والنتيجة التى يبدو أن ليس لها فاعل قد يبدو أنها تفقد وضعها كنتيجة.
وعلىنا ألا نعتبر "الثقافة" نتيجة فى حد ذاتها. بل "أثر" - شئ يدل بنيوينا على

(1) Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York; McGraw-Hill, 1959), pp. 71, 86.

(2) Derrida, 'Differance', in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 11-12: translation modified. 'Loop' is bold, but it catches exactly the implication of the passage: at the time of the writing of which this particular meaning was not available in colloquial American English.

غياب "مصدره"، ولكنه غياب من نوع خاص لا غياب بصفة عامة. وهكذا تم الإمساك بـ "أثر" في النص أو النسيج ولا مجال لأن يتحول إلى "نتيجة بلا سبب" بما يؤدي إلى "لا نتيجة على الإطلاق".

ولا مجال بالطبع لتحديد هوية هذه الفكرة العامة عن الأثر بحركة نقدية بعينها. لكن هناك بالطبع شيئاً كالصلة بين هذا التحذير (بالمعنى العام) والإيماء التي تطلق حوار ديريدا مع ديريك أنريديج (بالمعنى الضيق). وردا على السؤال التالي: هل لك أن تسهب في تلك العبارة الخاصة باهتمامك المبدئي بالأدب، طلب ديريدا من سائله تحديد "صورته النمطية" عن نفسه؛ والانخراط في نسيج نصي لإنتاج تفضيلاته في طور مراقبته وبدايات حياته العملية، مما لا يقل غموضاً عن أي تتبع⁽¹⁾. ليس ثم رأى منهجي عام عن "التفكيرية والأدب" كما يستحيل أن يكون هناك رأى منهجي عام عن "التفكيرية والثقافة" في رأينا. وهنا لابد للدراسات الثقافية أن تجرب "سياسة الهجرة" الخاصة بالفاعل الثقافي: فقرة وسطى، منفى، فراغ، هجرة...؟ من أين تتمط نفسك؟ وما الفارق بين هذا ومجرد إضفاء الطابع التاريخي؟ وليس ثمة نهاية هنا. والأثر أيضاً سعى لبيان العمد، وليس سبباً أو نتيجة.

وبعد بضع سنين، وعندما تبدو رؤية المرء نصه قطعة واحدة كأنها مجاز "أبسط" من اللازم يقول ديريدا عن "المجاز النسيجي": «يظل أكثر طبيعية وأصالاً من مجاز الخياطة... فالخياطة... تخدع، تكشف ما ينبغي أن نستر»⁽²⁾. هذه الفقرة قد تكون وصفاً لأسلوب "جلا" Glas الذي حاول ديريدا فيه قبل خمس وعشرين سنة أن يحقق التأثير الصاعق لوضع ما نسميه اليوم "ثقافة الشذوذ" في مكان مجازي مع الثقافة الذكورية السوية المهيمنة؛ أي محاولة ترقيع التقريرى بالأداني.

(1) Derrida, 1992a, p. 34-7.

(2) Derrida, Glas, trans. John P. Leavey, Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1990), pp. 208b, 209b; translation modified.

هل يمكن لنا أن نصف الصلة الناجمة (ربما) عن الوضع العمد وأن نوصلها وننشئها كأنها منهج؟ أليس هذا أيضا سؤال الدراسات الثقافية؟ وقد يكون رد ديريدا عليه: «هنا ومرة أخرى لا يسعني إلا أن، ليس بيدى سوى أن أستشهد ... إلا أن أزيح النموذج التركيبي حول عالم مادي، حقيقى أو زائف، يدل على الآخر ويدفع لنسيانه»؛ ولابد لكل من يتعلم التفكير أن يبقى على النقطة التالية حية: «كل الأمثلة يمكن وقفها بهذه الصورة. فتأمل الثقوب إن استطعت».^(١)

لننظر الآن إلى علم الإنسان والتاريخ باعتبارهما نقيض الدراسات الثقافية. مر هذان المبحثان بتغيرات فى اتجاه الدراسات الثقافية، ولو أن التحليل فى "الثقافة" دون تناص لا يجدى كثيرا. وأنا أتعامل مع مثل هذه التغيرات باعتبارها جزءا من مبادرة "الدراسات الثقافية" نحو إصلاح نقائضها.

كلا هذين المبحثين فى أشكال أولية أخرى ينكران على "الآخر" الثقافى فاعلية المعرفة البحثية المباشرة. و"الدراسات الفرعية" المستوحاة من غرامسى أخذت نبذتها عن إعادة كتابة التاريخ الاستعماري الهندي بالبحث عن فاعلية متمردة تحت البرجوازية التقدمية.^(٢) ومع ذلك فنظرا لأن الممارسين الأولين للدراسات الفرعية لم يبالوا بإضفاء الشرعية على وضعهم المذنب باسم "الثقافة" فإن عملهم يمثل عنصرا مهما فى ما قبل تاريخ "الدراسات الثقافية" المعاكسة لمنهج طاغور/دوبو/فانون. والاندفاع الأولى للدراسات الثقافية البريطانية لا يتميز بالحافز الفرعى. وطالما كانت الدراسات الثقافية فى الولايات المتحدة تسعى للتصالح مع الفرعى المحلى باعتباره شاغلا لحيز مهجن أصيل فلا بد أن تفكك المفاهيم ذات الأصل المحلى. وفى خاطرى الآن تحديدا عمل جماعات مثل جماعة الثقافة العامة. وكل امرئ من مكان آخر، والشاذ منحرف.

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٥ب، ٢١٠ب؛ مع تعديل الترجمة. والجمل ليست متعاقبة فى نص ديريدا.
(2) Ranajit Guha et al. (eds). Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society (Delhi: Oxford University Press, 1982-), vols 1-11.

ومع ذلك فهذه المحاولات ربما لم تكثر بدرجة تكفى «لتأمل الثقوب إن استطعت». ولنر ما قد يعنيه افتراض كهذا.

أولاً لنأمل الفجوات التى يجب أن يتبعها استشهاد وليس استمرارية سلسلة (أستند هنا إلى الفرنسية حيث يقابل الجدل لفظ *enchaînement*) فى النص. وبقدر ما تعتبر الحشوات "نماذج" فى وجهة نظرك فهى لا تتطابق ولا يمكن أن تمثل تداخل الأجناس. وحين نختار شيئاً كنموذج أو نموذج مضاد نضطر لإنكار فرديته بإخضاعه لوجهة نظرنا. والإيماءة الأخلاقية تجاه الآخر قد تكون رسالة تذكير منهجية تدقيقية بأن فهمنا مقيد بسابقة مستقبلية وقعت لأننا نتكلم وعلى الرغم من كلامنا. والاعتراف العملى المنطقي بالشك فى الأصل هو التسليم جداً بما نسعى لإثباته. أنت تفترض تداخل الأجناس حتى تورد أمثلك. "أنا أجلس مع شكسبير وهو لا يجفل".

وإذا تحولنا مرة أخرى إلى المفهوم-المجاز لمزيج من التطعيم فإننا نفكر فى الحقن لكى نعتبر الثقوب نقوباً اقتطعت من نصوص سابقة. وهذه الجروح تتزف. ومن ثم فالشعور والشغف بالجرح لابد أن يخس من منظور هذه الأسبقية إن أمكن. وتعزى هذه الإمكانية للدعاء الذى يتلبسه ماضٍ، لمرحلية تلبس غير قابلة للتنبؤ بها ولا توصف إلا بـ "ربما". وهنا فالانفصال عن الماضى سواء أكان إرادياً أو لا إرادى فى موضوع الدراسات الثقافية، والمهاجر الحضرى أو المرشح للعولمة كما زعم الأسلاف هما نسخة من أوروبا والولايات المتحدة بصورة مستقيمة أو معكوسة: "أنا أجلس مع شكسبير وهو لا يجفل"، معكوسة: التابع لا يتكلم إلا اللغات المحلية لنصف الكرة الجنوبي⁽¹⁾.

(1) See Ramachandra Guha, "Subaltern and Bhadrakok Studies", *Economic and Political Weekly*, 30.33 (19 August 1995), p. 2058, and Harish Trivedi, "India and Postcolonial Discourse", in Harish Trivedi and Meenakshi Mukherjee (eds), *Interrogating Postcolonialism: Theory, Text and Context* (Shimla: Indian Institute of Advanced Study, 1996), pp. 231-47.

كيف تبدو التفكيكية والدراسات الثقافية لو التوت صورة الضيافة/ الوافد كموضوع للبحث التاريخي أو الأنثروبولوجي؟ بعبارة أخرى فإذا أخذنا الدافع السابق في الحسبان (طية في فماش الضيافة) باعتباره مضيافاً تصورياً لتقافة المستعمر حتى وهو ينازع الحق في الاستعمار فماذا لو كففنا عن عدم تصور مفعول الضيافة إلا باعتباره الغريب الذى يتسول على الأبواب، وفاعل الضيافة إلا الحاكم الأوروبى، اليونان أو منافستها أورشليم؟ ماذا لو ألحقنا "عن الضيافة" (De l'hospitalité) لديريدا بتاريخ يتصل بالتواء فى التراث الديمقراطى؟ بهذا السؤال فى خاطرى أتناول "جورا" وهى رواية لطاغور ربما كانت رداً على "كيم" لكيبلينج التى تكمن الافتراضات فيها فى كائنات الدراسات الثقافية الاستعمارية التى وصفنا من قبل⁽¹⁾.

ما أحاول إيضاحه هو أننا لا يسعنا أن نستخدم التفكيكية لو لم نستعز منها إلا مباحثها:

«هكذا فما نوليه اهتمامنا هنا هو إمكانية النقد الموضوعى الذى يعتبر نموذجاً للنقد الحديث وكيف يعمل حين يحاول المراء أن يحدد معنى من خلال نص أو يقرر أن هذا أو ذاك هو المعنى ... لو بدأنا نرى أن "الفراغ" والثنية لا يمكن السيطرة عليهما كيميئين أو معنيين ... سنكون حددنا حدود النقد الموضوعى نفسه»⁽²⁾.

مفهوم/مجاز ديريدا هو ثنايا غشاء البكارة. والنقطة الأساسية فى مقالى فى ثنايا دعاوى الأقليات أو ما بعد الاستعمار على تاريخ أو نسب غير مشكل كما

(1) Rabindranath Tagore, Gora, trans. Sujit Mukherjee (New Delhi: Sahitya Akademi, 1997); Derrida, De l'hospitalité (Paris: Calmann-Lévy, 1997).

(2) Derrida, 1981, pp. 245-6.

تصفه الدراسات الثقافية. وأية قراءة تتجاهل الثنية الأولى وحافظ الدراسات الثقافية الناتج عن الفاعل الاستعماري تركز موضوعيا على الهجرة باعتبارها أساس الثقافة^(١).

إبان تمرد الهنود (أولى معارك استقلال الهنود، ١٨٥٧) تموت في أثناء الولادة أرملة أيرلندية لجندى أيرلندي لقي مصرعه في المعركة، في دار موظف هندي يعمل في خدمة التاج. ويربي الطفل الزوجان الهنديان ويصبح كاهنا هندوسيا قوميا. وفي أثناء احتضار أبيه بالتبني يكشف له عن سر مولده، حيث لا يجوز له أن يمارس الشعائر الجنازية نظرا لأنه لم يولد كاهنا هندوسيا. ولا يصبح هنديا حقيقيا إلا بعد معرفة الحقيقة. والرواية تحنق بالأييرلندي البريطاني باعتباره ليس مستعمرا تماما. وهذه هي رواية "جورا".

والسؤال في "جورا" يأتي من الخارج^(٢). ما معنى أن تكون كريما مع الغزاة: سؤال لـ "الثور الجالس". ويحاول جورا أن يتخيل الأجنبي (ص ١١) من أسفل). (أو بالأحرى أعلى الأسفل، النخبة المستعمرة، فئة يمكن تصورها حين نرى يونان سقراط في غموض يخفى حكم أقلية يدعمه شعب من العبيد يتحرك لأعلى، شعب طبقى غريب، شعب أنثوى^(٣)). ولا أدري سبب استشهاده ديريدا بالغريب في "سوفسطائي" أفلاطون الذي لا يتمنى أن يعتبر قاتلا لأبيه (ص ١٢).

(١) يتلاعب كريستوفر براكن بمجاز/مفهوم ديريدا على الرغم من ميله الطفيف نحو صوغ تيمات من النقاط الفلسفية في

The Pottlatch Papers: A Colonial Case History (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997), pp. 5-31..

(2) De l'étranger H. p. 11.

(3) See "Forbidden Gaze, Severed Sound" in Women of Algiers in their Apartment, trans. Marjolin de Jaeger (Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1992), pp. 136-40; and Fantasia: An Algerian Cavalcade, trans. Dorothy Blair (London: Quartet, 1985), pp. 6-8.

لكن مسألة قتل الأب في تراث العبودية أو ما بعد الاستعمار هي أولى القضايا من هذا النوع: العدو في الصديق. ولا يمكن الترحيب بالغريب إلا بـ (نسيان) قتل الآباء: أبو جورا البيولوجي الأيرلندي/ البريطاني وقومه. وينتقل نص ديريدا الغنى للسؤال عما إذا كانت كل قوانين كرم الضيافة غير مضطرة لمخالفة قانون الضيافة بأن تمنح الوافد الجديد ملاذاً غير مشروط. وإلى حاشية ديريدا عن الوافد الجديد الغامض (ص ٧٣) يضيف طاغور الفئة المستحيلة لعضو من العرق الملكي يمكن إبداء كرم ضيافة فردى له بروح الأمة المقهورة، من قبل أحد قومى الأمة المقهورة. هذا الكرم الخيالى المفرد يتبدى فى عناق الأم (بالتبني) الهندية التى هى غريبة بالنسبة للغريب. ومثل هذا الكرم يضع قتل الأب قيد المحو بسبب حجم الكتاب لا أكثر. وتعميم الأمر هو حظر المقاومة. لكن هذا الترحيب يعد عكس السياسى - نزع التسييس الذى يفكك النسبى (ص ١٠٤-١٠٥). وميتة الأب البيولوجي العنيفة تطمسها فى الرواية فى النهاية الميتة الفاشلة المبتذلة للأب بالتبني، أى المضيف المستعمر.

كان ماركس يثنى على أرسطو، ولكنه أعفاه من فهم قياس القيمة باعتباره نمط القيمة الرأسمالى^(١). من ثم فقد يغتفر لسقراط الأفلاطونى بإعادته إلى "تبعه"، فينعى من فهم العلاقة بين الأعلى والأدنى فى كرم الضيافة الاستعماري الحديث. وتقدم "جورا" مشرع "النواميس" الجاهل (جورا الرجل الأبيض) الذى يثير اشمئزازه أحد رعايا المستعمرة من الهنود يظن خطأ أنه يربطه به "تاموس" أكبر (ص ٤٧-٤٩)؛ ويحتقر قاضياً أبيض يظن خطأ أنه على الجانب الآخر، وهو مجرد مشرع "نواميس" (ص ١٧٩-١٨١)؛ وأخيراً تحدث المواجهة الحقيقية، الصمت

(1) Marx, Capital, A Critique of Political Economy, trans. Ben Fowkes (New York: Vintage, 1976), vol. q, p. 52.

الماكر بجوار فراش الأب بالتبني حين يعلم أنه أيرلندي. يدخل الطبيب الأوروبي مع طبيب العائلة البنغالي. لا يزال جورا مرتدياً ثياب الطقوس وعلامات الطقوس على وجهه وجسمه. ينظر إليه الطبيب ويقول لنفسه: «من هذا؟» ويواصل طاغور قائلاً: «كان جورا قبل ذلك يستاء لمجرد رؤية طبيب إنجليزي. أما اليوم فظل يحدق فيه بشغف خاص وهو يفحص المريض، وظل يطرح على نفسه السؤال نفسه مراراً وتكراراً: هل هذا الرجل أقرب أقربائي هنا؟» (ص ٤٧٢).

أعذر عن العجلة في إيراد هذين النصين المهمين، وغرضي أن أبين أن أية دراسات ثقافية "تفكيكية" لا يسعها أن تتوقف عند نقض "دراسات الأقاليم" باحتفاء المهاجر بنفسه باعتباره الآخر. ثم تتطور إلى استبعاد "بقية العالم" كما اتضح في محاضرة ١٩٨١ "التحليل النفسي الجغرافي: ... وبقية العالم".^(١) في هذا المقال الشجاع الذي يعترض على سياسات "الجمعية الدولية للتحليل النفسي" حيال التعذيب السياسي وإقصاء الوافد الجديد السائد حالياً بصورة أكبر باعتباره "كرم ضيافة" ويتجاوب مع التيمات الأقدم للمركزية العرقية، والأهم بالنسبة لنقاشنا تفاهة سلوكنا المؤسسي بالنسبة لمناطق شاسعة من العالم - اعتبار "أمريكا اللاتينية" نطاق تناقض بين بين، وهي ملاحظة حجت في تنويعات نزعة انتصار العولمة التي تعتبر البين بين شيئاً احتفالياً لا أكثر.

«ما يسمى من الآن فصاعداً أمريكا اللاتينية في التحليل النفسي هي المنطقة الوحيدة في العالم التي بها تعايش بين مؤسسة تحليل نفسي قوية من ناحية ومجتمع من ناحية أخرى (مجتمع مدني

(1) Derrida, "Geopsychoanalysis: ... and the rest of the world", trans. Donald Nicholson-Smith, in *American Imago* 48.2 (summer 1991), pp. 199-231.

أو دولة) يتورط في التعذيب على نطاق واسع ولا يقتصر على أشكاله الوحشية التقليدية، والتي يسهل التعرف عليها»^(١).

وبدون العناية التفكيرية قد تتجاهل الدراسات الثقافية الحضرية مثل هذه الأنماط من التعايش والتورط في الجرائم لأن هذه الدراسات حضرية ولأن ادعاء السلف المهجن سلاح ذو حدين. وهي لن تعترف بأن الجروح تتزف^(٢). فكيف يمكن الاعتراف بـ "بقية العالم"؟

وفي "أشباح ماركس" يقترح ديريدا مبادرة حقوق إنسان دولية جديدة بوعى اقتصادى. وهو مطلب ترفعه الولايات المتحدة. و"حقوق الإنسان" تمارس حالياً ضمن نموذج فكرى تجارى.

لكنى أرى أنه يمكن القول إن هذا ليس ما قصده ديريدا. ولا سبيل للوقوف على ما قصد إلا بالحدس. لنقل إنه يقصد أننا حين نتناول انتهاكات حقوق الإنسان من جانب الحكومات علينا أيضاً أن نتناول الاستغلال الاقتصادى الذى تمارسه "مجموعة السبع" على تلك الحكومات من خلال إعادة الهيكلة الاقتصادية فيما يتعلق بالتجارة كممارسات تفرض على شعوبها. ولو صح ذلك فإن دعوة ديريدا تظل على فطنتها وإن بانت مهملة.

هذه فكرة طيبة أود أن أضيف إليها أن العكس أيضاً صحيح. فنظراً لأن مسألة حقوق الإنسان تنحصر فى الغالب فى النماذج السياسية المتصلة بالتجارة

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢٨-٢٢٩ ترجمة بتصرف.

(٢) قد يرى البعض أن من الخطأ ألا أقول شيئاً عن استغلال مفردات التحليل النفسى فى الدراسات الثقافية. وهو أمر أشرت كثيراً لعدم ارتياحى له. وللتدليل على طبيعة عدم الارتياح هذا سأكتفى بإيراد فقرة من "التحليل النفسى الجغرافى": «على الرغم مما يثور من هرج حول قضايا من قبيل "التحليل النفسى والسياسة" لابد من الإقرار بأنه ليس ثم تناول للمشكلات السياسية فى الوقت الراهن ... وأنا أتحدث عن معالجات منبثقة عن غير محللين وعن غيرهم»

(Derrida. "Geopsychoanalysis". p. 214).

فلا مجال لتناولها إلا إذا درست الأنساق الأخلاقية المتنوعة ثقافياً. وتعليمياً هذه الدراسات أنجح كثيراً من خلال البحث الأدبي القائم على اللغة منها من خلال الشواهد المستقاة من مصادر ثقافية مهتمة. وعلى التاريخ وعلم الإنسان أن يتناولوا لغة الآخر لا باعتبارها "لغات ميدانية" وحسب. ولكي نحل هذه النقطة نحتاج للتحرك من الأنجلوفونية والفرنكوفونية والبرتوفونية، إلخ. علينا أن نأخذ لغات نصف الكرة الجنوبي باعتبارها وسائط ثقافية نشطة لا باعتبارها مواضيع للدرس الثقافي من جانب جهل المهاجر الحضري. ولا يسعني أن أملى نموذجاً لهذا من مكتبي بمدينة نيويورك كما لا يسع ديريدا من إيرفين أو باريس. ولا يسعني إلا أن أوهل تلاميذي ليهتموا بذلك حين يحدث في أماكن أخرى. أما هنا والآن فلا يسعني إلا أن أحذر من بعض الصور النمطية؛ منها أن هذا الاهتمام ضد تهيجيني ومحافظ ثقافياً و"محدود الأفق"^(١). وهناك صور نمطية أخرى صحيحة ولكنها غير ذات صلة؛ منها أن الاهتمام بلغات نصف الكرة الجنوبي مزعج وغير عملي.

مزعج. هناك على أية حال بضع لغات أوروبية مهيمنة ولغات جنوبية لا حصر لها. والرد الوحيد على ذلك، أى طلب الكتابة عن موضوع واعد مثل "التفكيرية والدراسات الثقافية"، هو "خسارة!" وإذا فكرنا في النصوص العديدة التي علق فيها ديريدا على المسارات المستقلة للفرنسية والإنجليزية نجد أنها أكثر من أن تحصى. ففي "وقت ما" يقول ديريدا في الفصل الثاني وعنوانه «جنون العقل الاقتصادي» وقبل الغوص في قراءة نص فرنسي في بقية الكتاب:

«علينا ألا نكدر هذه الأمثلة (على الاختلافات الاصطلاحية)؛ فهي عديدة ولكنها تختلف من لغة لأخرى. فلنكتف بأن نستخلص "نتيجة" منها (هي أن الرابط الأساسي

(١) انظر Derrida, Spectre, p. 82. وفي عدد حديث من صحيفة "ذا نيويورك ركر" (٢٣ و ٣٠ يونية ١٩٩٧) يصف سلمان رشدي أدب الهند المكتوب بغير الإنجليزية بأنه "محدود الأفق".

من فكرة الهدية إلى اللغة لن يستفى عن المصطلحات) و"شك"
(ألا يستحيل عزل مفهوم لجوهر الهدية يتجاوز الاختلاف
الاصطلاحي؟)»⁽¹⁾.

هل هذه الأشياء لا تصدق إلا على الفرنسية والألمانية؟ هل قصة الشك
الذى يزول إذا نُطقت اللغة بصورة سليمة لا تصدق إلا على العبرية (انظر
(Derrida, 1992d, pp. 390-400)؟ كم شقيت الهند فى ظل إنكار فيبر لفلسفتها،
وكم شقيت إفريقيا فى ظل إنكار هيجل لإنسانيتها. وتسقط أمريكا اللاتينية بكل
مستعمراتها فى حفرة صغيرة إذا أفلت المرء من مناظرات أربيل كاليبان. وفى ختام
"جنون العقل الاقتصادى" وبعد قراءة دقيقة لقصينتين لمايارمييه، حيث يستشهد ديريدا
بـ ماوس فى استشهاده بمقولة شعبية لشعب الماورى (انظر (Derrida, 1992d, p. 67)
هل علينا أن نتذكر استنتاجه وشكه ونحن نطالع فقراته الختامية وهوامشه؟ هل
للمصدر المحلى أن يصبح موضوع "دراسة ثقافية" لا تشبه العمل الحصرى القائم
على اللغة؟ إذا طرحنا هذه التساؤلات نرى أن العكس (يعرف غالبًا بفقدان التوازن)
لابد أن يستبعد كثيرًا من ملامته.

والاشتباك مع مصطلح الآخر العالمى فى نصف الكرة الجنوبى غير
المتأسس فى بنية الجامعة الأوروبية وأمريكية إلا عن طريق علم الإنسان والتاريخ
الشفاهى هو الدرس المرحل للتكيفية والدراسات الثقافية. ولا يعالج ذلك برغبة
المهاجر الحضرى فى التعاون مع الجنوب من خلال وساطة الطبقة الناتجة عن
العولمة والمعزولة عن اصطلاحية اللغات غير المهيمنة. وهذا هو الجانب الآخر
لصنع قواعد بيانات المعرفة المحلية الذى تضطلع به اليوم هيئات عالمية وبشكل

(1) Derrida, 1992d, p. 54.

مباشر دون التوغل فى المصطلح الثقافى للسكان الأصليين من موقع الفاعل. وأذكر القارئ بالتنوع الأصلى الذى تتجاهله النسخة الطاغورية من الدراسات الثقافية. وأية دراسة ثقافية تفكيكية اليوم لابد أن تفكر ملياً فى اللبس بين فكرة الهدية فى الأصل والفكر الأدائى فى النهاية بما يفتح الطريق لقياس (نمط قيمة) يترجم إلى سلعة نوعية فى نمط الضرورى/ المستحيل. والانتقال من المال إلى البيانات باعتبارها المكافئ العام هو الانتقال من رأس المال الصناعى إلى رأس المال التمولي، من التجارة العالمية إلى العولمة، من القضايا الاقتصادية إلى قضايا "الثقافة"^(١).

إن ما أقترحه قد يبدو محبطاً. ومعركة الدراسات الثقافية التفكيكية ضد الإمبريالية الثقافية للتعددية الثقافية الحضرية تخرجها تماماً من النطاق الأكاديمي^(٢). ولا أحب أن أستعمل هذا اللفظ، ولكنه ربما يمدنا بقدر من الصدق.

بعبارة أخرى لابد للدراسات الثقافية أن تفتح من الداخل النزعة الاستعمارية للأدب المقارن القائم على اللغات القومية الأوروبية وبنية الدراسات الإقليمية القائمة على الحرب الباردة، وتعدى التاريخ وعلم الإنسان بـ "الأخر" بوصفه منتج المعرفة. أما من الداخل فاعتراف بالتواطؤ. لا اتهامات ولا أعذار. مجرد تعلم قواعد هذه المعارف وتغيير إلى الأفضل بالكدح. وهذه هى السياسة الجديدة لقراءة ديريدا والواردة فى "أذن الآخر" (ديريدا ١٩٨٥).

(١) للمزيد عن المال باعتباره "المكافئ العام" انظر Marx, Capital, vol. 1, pp. 162-3.

(٢) نص للتأمل: «قرار التفكير لا يكون حدثاً بين مؤسسى أو لحظة أكاديمية». انظر Derrida, "The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils", Diacritics, 13.3 (Fall 1983), p. 19.

٢. التبادلية، ربما: العمل الميداني بدون ترميز هناك:

عناية في الفصل هنا

فعل ذلك بعناية يبين مدى تورطنا - نحن المهاجرين الحضريين الجدد الذين يمثلون المحرك الأكبر للدراسات الثقافية ويقدمون النماذج التي يدرس بها - في أفرع المعرفة التي نغزوها ونغيرها؛ لأننا نرث المؤسسة نفسها التي تنشأ في كنف إيديولوجيا اقتصاد سياسي لنا فيها أيضا دور يتمثل في مقاطعتها بإشارات تصنف داخل الأمة. ونحن أيضا كجوته نود أن نرى وجهها في العالم. نريد أن نتعلم وأن نتصل من نزوح.

إن ثقافتنا ثقافة متاجرة، وليست الوضع الأفضل لإجراء دراسة ثقافية. ونظرة على صحيفة اليوم تبين أن رياضات القدامى وزينات أعياد الأسلاف تحقق اليوم رواجاً كبيراً^(١).

نحن نعيد هيكلة الدراسات الثقافية ونبقى على ذلك "مرئياً". فلا قبل لـ "ثقافات" الجنوب التابعة بإيجاد دراسة ثقافية تتواصل مع مؤسسات الشمال. على الإطلاق؟ ربما نعم.

كان لوك يواجه "العولمة" الثقافية للوحدة الإفريقية في العشرينيات وأمدنا بنموذج "التبادلية" القريب من التيار السائد اليوم ولكن بنظرة مستتيرة للتبادل الثقافي:

(١) هذان المثالان من نيويورك تايمز، ٢٨ ديسمبر ١٩٩٨ (Richard Weir, "Pay for Play: Aging Athletes can Still Find Competition in Sports Leagues Run for Fun and Profit" and Kimberley Stevens, "Snapped Up: Tinsel Trees and Ornaments of Yore". The City, pp. 4-6).

لكن الأمثلة متوفرة في كل مكان وفي كل يوم.

«ما لم نتوجه لإفريقيا بروح التبادل الراقى فستكون جهودنا بلا طائل أو مضرة. نحن بحاجة لأن نكون أول أهل الغرب في التخلص من ... التوجه المتحامل المتمثل في "تمذيب إفريقيا" ... من ناحية أخرى فالإفريقي العادى من الفئات المستترة لديه اعتزازه بعرقه وعشيرته ... ولا بد من إدراك أن القنوات الأفضل للتعاون في الوقت الراهن تتمثل في الاقتصاد والتعليم ... وتوفر أمريكا للإفريقي الفرصة المثلى للتعليم؛ وتوفر إفريقيا للأمريكي من أصل إفريقي الفرصة الاقتصادية المثلى»^(١).

هذا مشروع لتغيير التبعية الإفريقية من الداخل والخارج من خلال التعليم والاقتصاد. ففي غياب أى مثال للتهجين متاح أمامه عدا "الأمريكي من أصل إفريقي" في المناخ السياسى للعام ١٩٢٤ وقبل فيض حركات الاستقلال المشروعة لا يتصور لوك نشأة أدب من شىء سوى قاعدة وطنية. فيجازف بإطلاق عبارة نزعة قومية ضد دولية تختلف عن احتفالات التبعية: «العيب في النقد المعاصر لا في الفن المعاصر في تعميق اللبس بين النزعات القومية الثقافية التقدمية للمستقبل والنزعات القومية السياسية الرجعية التى تنتمى للماضى»^(٢). ومع ذلك

(1) Locke. 1924, p. 37.

(2) Locke. "Internationalism – Friend or Foe of Art?" in The World Tomorrow (March 1925), p. 75.

والفقرة التالية من الصفحة نفسها. ولا يسعنى هنا إلا أن أشير إلى أهمية هذه المجموعة – النزعات القومية الثقافية والسياسية. انظر

Joseph Stalin, Marxism and the the National-Cultural Question: A Collection of Articles and Speeches (San Francisco, CA: Proletarian Publishers, 1975); V. I. Lenin, Imperialism: The Highest Stafe of Capitalism (New York: International Publishers, 1993).

ومع أن ستالين يستحضر روح لينين على الدوام لى يضيف على نفسه الشرعية فإن لينين يتحدث عن إمبراطوريات الدولة الواحدة الشمال غرب أوروبية وعن صلاتها بمسار رأس المال، بينما يتحدث ستالين عن الإمبراطوريات الروسية والعثمانية وهايسبرج واستغلال ثقافتها وهوياتها لصالح إيجاد شىء كإمبراطورية جديدة. من ثم خطاهما يؤديان إلى رأسمال تمويلى وسياسة لغوية وثقافية على التوالي. ونسعى في هذا المقال لبيان كيف يمكن للتفكيكية أن تنقض هذا الاستقطاب. وبالنسبة للحالة الهندية فالفارق الذى يشير إليه لوك قد نراه في التناقض بين "الهند وطنى كبيرة" والشريط الموسيقى "أحب الهند" الذى كتبتة امرأة هندية تعيش في شبه القارة.

فالسؤال الذى يطرحه له اليوم رجع قوى: «هل تأميم الثقافة يقتضى من الفن الروح التى نقر بأنها الآن روحه المحركة ومصدر إلهامه؟» ولنضم إليه سؤال ديريدا: «هل فى مفهوم الب يودوكسيا (الصيت، الاستحسان، الرأى، الحكم) الموجود فى تناول أفلاطونى للديمقراطية] وفى مفهوم المساواة (المساواة فى المولد [إيسوجونيا]، المساواة فى الحقوق [إيسونوميا]) موتيف مزدوجة قد - إذا ترجمت بصورة مختلفة - تزيل (soustraire) الديمقراطية من التأصيل؟» والتفكيكية اسم للترجمة المختلفة.

يوصى لوك مرارًا وتكرارًا بالتدريب على القراءة - eudoxia (ديريدا) إن شئت، أو «تعليم المعلمين» (ماركس، البحث الثالث عن فويرباخ):

«ليس المطلوب التجانس الثقافى، بل التبادل الثقافى ... إن أمكن للنقد بصورة ما وبطريقة فعالة ما أن يحقق هذه الروح وهذا التوجه فإن الفن وإن بدا اليوم طائفًا بصورة يائسة سيبدو دوليًا وعالميًا بقيمه المتحولة ... وخطوتنا الحقيقية نحو موقف ثقافى دائم الاتساع هى إدراك تقاطع الثقافات باعتبارها المصدر الرئيس للتطورات الثقافية الغدة ... والتوجه الثابت الوحيد مع هذا الموقف هو التبادل الثقافى الذى نرى أنه أساس التدويل الأسلم للثقافة»⁽¹⁾.

هذا المزيج - التبادلية وتدريب المخيلة على الاعتراف بقومية تدويلية مضادة مصحوبة بإقرار واضح بالأسس الملوثة للوكالة الحضرية - يمثل خطوة للأمام هى فى الوقت نفسه قيد. وسبق أن رأينا أن ديريدا يوصى بالتفكير فى الأثر لتقييد حلقة تناول الإنتاج باعتبارها تأثيرًا مستمرًا. لكننا الآن ناثقون من أنه «ما

(1) Locke. 1925. pp.75-6.

من سياق يمكن أن يحدد المعنى إلى حد الاستنفاد. من ثم فالسياق لا ينتج ولا يضمن حدوداً منيعة أو عتبات لا تتجاوزها قدم...»^(١)

هذه اللحظة المتفوق عليها من الاحتمالية هي ما تعيد أية دراسات ثقافية تفكيرية كتابته. وهي اللحظة التي يصبح فيها ديريدا فرنسياً مغاربياً، ولوك "أمريكياً إفريقياً". ونورد هنا حركة لغزينا وولف لبيان أن فتح هذه الاحتمالية لدخول القراء لا يقتصر على هجين ما. «فما أنا سوى مصطلح ملائم لشخص ليس له كيان حقيقي». تقول وولف في أحد نصوصها الأكثر إقناعاً: «ستدقق الأكاذيب من شفتي، ولكن قد تكون ثمة حقيقة ممتزجة بها؛ ولك أن تبحث عن هذه الحقيقة وتقرر ما إذا كان أى من أجزائها يستحق أن تبقى عليه».^(٢)

تضعنا وولف في التناقض التقليدي -- "سأكذب" -- وتكتب للقارئ في الـ "ربما". وبهذه الصيغة تطلق اسماً على الـ "أنا" ليس سوى عرف متبع: ميرى بيتون أو ميرى سيتون. وبهذه الصيغة أيضاً تعترف بالأسس المتفق عليها للقوة الحضرية. وتجين ميرى بيتون بالخمسة جنية للإمبريالية، وعمتها سميتها «تلقي حنفيا على أثر السقوط من فوق جوادها حين خرجت للتزده في بومباي»، وهي ترى في المال بديلاً عن الديمقراطية^(٣). وفي الحركة الختامية تأخذنا وولف إلى داخل الممكن المستحيل للـ "ربما" على قدر استطاعة القصص. فتميت ميرى بيتون (ص ١٠٤-١٠٥) وتتكلم بشخصي (ص ١٠٥). وتفتتح رقصة أشباح وتطلب من كل الكاتببات الطموحات أن تتلبس روح شقيقة شكبير: «أوكد أنها كانت سنأتي لو عملنا لأجلها وأن العمل حتى في الفاقة والغموض أمر يستحق».^(٤)

(1) Derrida, 1993, p. 9.

(2) Virginia Woolf, A Room of One's Own (New York: Harcourt, 1929), pp. 4-5

(٣) المصداق نفسه، ص ٢٦.

(٤) المصداق نفسه، ص ١١٤.

تحولت رواية وولف إلى نص ديني يُقرأ على عجل وألن لوك ليس جزءاً من الدراسات الثقافية السائدة. ونضيف تهكم السبعين سنة الماضية ونذكر أنفسنا ألا مكان على الأرض تمكن من مزاولة تبادلية "مسؤولة" داخلية الاتجاه يتغير فيه التبادل مع التابع نتيجة للقوة الدافعة من الجانب الآخر. وإذا كنا لا نمنح الدراسات الثقافية شيئاً يستحق غير عمل ميداني فلنفكر "ربما". عمل ميداني بدون ترميز، تبديل ربما يحدث لخيال عامل ميداني وليس فارقاً يدعيه باحث إثنوغرافي. وعلى الحافة القصوى للدراسات الثقافية، حيث يبدأ نقد علم الإنسان/ التاريخ/ الأدب المقارن في ملء نفسه بالمضمون يمكن لهذا العمل الصامت أن يقف حارساً. وبوسعنا مواصلة تدريس مهمته التحذيرية في الفصل الدراسي التفكيرى. وهذا التلقين مع ما يلزمه من تبديل وتعديل ينطبق حتى على ما يعرف بالدراسات الثقافية الجنوبية-الجنوبية.

يبدو لنا الآن أن فكرة وجود جماعية بدون تنظيم - والتي تبدو غير عملية لأول وهلة لدى عرضها في "أطراف ماركس" أو "سياسة الصداقة" - هي في الحقيقة صورة حجرة الدرس. وليبان ذلك نطالع فقرتين من "سياسة الصداقة".

في إصدار الكتاب ينبئنا ديريدا بأن الكتاب كله سرد لجلسة واحدة من حلقة دراسية عن موضوع سياسة الصداقة درّسها في عامي ١٩٨٨-١٩٨٩. كما ينبئنا بأن ثمة أسئلة بعينها كانت تتكرر في كل جلسة، وأن ثمة تغييرات أساسية وعمليات دمج كانت تتم بصور شتى.

«كانت كل جلسة في السنة الدراسية ١٩٨٨-١٩٨٩

تبدأ بكلمات لمونتاني يستشهد فيها بمقولة تنسب لأرسطو:

"ليس ثم صديق يا أصدقائي". وأسبوع بعد أسبوع جرت تجربة

أصواتها ونغماتها وصيغها وإستراتيجياتها لرؤية ما إذا كان يمكن
الحصول على تفسير لها ... هذا النص بعد أن أخذ وقته لا يمثل
إلا جلسته الأولى»⁽¹⁾.

حين نطالع الكتاب علينا أن نتخيل التكرار في حجرة الدرس. وبعد بضعة
فصول يصير ديريدا على أن فلسفة الـ "ربما" لابد من التدرب عليها مراراً
وتكراراً في حجرة الدرس.

وفى السياسة يعاد إدراج ممارسى الدولية الجديدة للأخيلة من غير المنظمين
وغير الموحدين كشخص يمكنها إعادة الاستشهاد بإحدى المقولات المنسوبة
لأرسطو في مراحل عديدة عبر القرون. وبالنسبة لمدة الكتاب بإمكانية مثل هذه
الصحبة - تتكرر "كم نحن؟" - هى استحضار روح ذلك الفصل الغائب. وطلاب
معلم واحد قدف بهم فى غمار الدنيا هم مثال من العالم الحقيقى أفضل من مثال
يسمى "الدولية" الجديدة يذكر بالتنظيم الماركسى على الفور. وفى سياق الكتاب
السابق ربما كان الدرس أن مسلمات نص ماركس ينبغى أن تستوعبها (تتعلمها)
أكبر جماعة ممكنة بدلاً من أن تكون أداة لجميع مجازى لأناس ستأتى اختلافاتهم
الأخرى على "الجمع" كله فى النهاية.

ليس هذا بالموضع الذى تناقش فيه الفكرة فى سياق ماركس والماركسية. أما
فى سياق الدراسات الثقافية التفكيكية فالفكرة تستحق التأمل. فإذا حاولنا نحن
المعلمين أن نتعلم ونعلم حدود دراساتنا الثقافية المؤسسية باعتبارها موقع الفاعل
"لآخرنا" فى الثقافة الجنوبية التابعة، وحتى ونحن نفكك مسلمات علم الإنسان

(1) Derrida, "The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils", *Diacritics*,
13.3 (Fall 1983), pp. vii-viii.

التقليدى والتاريخ والدراسات الإقليمية والأدب المقارن "ربما" كان بوسعنا أن نأمل ألا نغرق شيئاً طيباً فى الإقرار السريع لنزعة الانتصار.

يشكك ديريدا بكل قوة فى فعالية مضاعفة «تحذيرات ... من قبيل هذه: الجمل النموذجية والمتكررة: "صلة بدون صلة"، "جماعة بدون جماعة" ... جماعة "خاملة"، جماعة "غير معترف بها" وكل "كذا بدون كذا" وهى قائمة طويلة بلا نهاية. وإذا ما حاول تاريخ سياسى أو فلسفة ... قراءة كل الممكنات المتناقضة ظاهرياً ... فإنها لن تتمخض عن الكثير، بل لا شئ تقريباً».^(١) وهى إجمالاً تتيح القدرة على إجراء إصلاحات سريعة، بينما نتناول طعامنا. فلندرس مقاومة النزعة النظرية فى حجرة الدرس.

٤. خاتمة

فى دراسة أكثر استفاضة اخترنا التطور اللغوى والتزامن لدى أقلية دينية جنوب آسيوية كنموذج وسط لعب فيه حجرة الدرس الأمريكية دوراً إلكترونياً تعبويًا. وانتقلنا إلى مسألة المرأة وانتهينا إلى طرح الاقتراح التالى: المشروع المعرفى لإيجاد إرادة جنسانية عامة للعولمة موضوع دراسة ثقافية تفكيكية وهذا هو العميل المؤنث للقروءات الصغيرة. وإذا كان الفاعل الاستعمارى مصنفًا، والفاعل بعد الاستعمارى الذى ظهر لفترة قصيرة خضع لسباق فإن فاعل العولمة جنسانى. وقدمت تعليقاً على "الثقافة وراء القومية" على صوء العولمة والافتراضية.

(١) المصنف نفسه، ص ١٠١.

فالعولمة ليست مجرد تجاوز الأفق القومي. فيوم تعلم الأحرف (محو الأمية) انقضى. والمهمة هي حرف ماركس عن المسيحية اليهودية-المسيحية والإخفاق الظاهر لحديثه المركزي الأوروبي عن التقدم، ونحن نرى انتصار وهمية رأس المال كسبب. (علمتنا التفكيرية منذ زمن أن نسميها الإبقاء على "الاقتصادى قيد المحو"^(١)). إلا أن يوم النظر إلى رأس المال باعتباره شيئاً اقتصادياً بحثاً انقضى أيضاً. والمهمة أيضاً هي حرف التفكيرية عن مقرها الأصلي في "الأدب المقارن" وإطلاقها في "الدراسات الثقافية" حتى تتمكن من تحويل عنايتها بنبأاتها المهجنة لتكشف عن صخب عولمة مضادة مفترضة. هيكلية غير مقيدة تنقض غايات هيجل المركزية الأوروبية:

«في الصخب ضاع النظام؛ وخالف القانون نفسه: إنه زمن
الفسق والمهر والثلث، ثورة متقطعة، في مسارها "انقلبت
طبقات المجتمع" وصار السادة عبيد عبيدهم...»^(٢)

أما حرف التفكيرية عن الفلسفة "الحقة" فالتفكيرية نفسها توفر لنا ضماناً بذلك. التفكيرية قد تكون هي المسمى أو الصورة النصية لتغيير فوضوى غير مقصور على الحضر. الأنشطة العلمية التى تجرى باسم التفكيرية، ومنها هذا النشاط يتعامل بالضرورة مع هذه الفوضى. ربما نصبح موضع "دراسات ثقافية" ما فى المستقبل باعتبارنا المتقنين العضويين للموجة الأولى من التفكيرية. وعلينا أن نظل مستعدين للفحص. ولعل هذا درس التفكيرية الأخير فى فحص الثقافة.

(1) Gayatri. Spivak. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics (New York: Methuen, 1987). p. 168.

(٢) هناك نزعة هيكلية غير مقيدة وبلا جدول أعمال سياسى معترف به أعلنت فى سنة ١٩٦٧ فى مقال لديريدا بعنوان "من الاقتصاد المقيد إلى الاقتصاد العام: هيكلية بلا تحفظ"

(Derrida. "From Restricted to General Economy: A Hegeliansm without Reserve", in Writing and Difference. trans. Alan Bass. Chicago, IL: University of Chicago Press. 1978, pp. 251-77)

و هذه الفقرة من كتاب Glas (ص ٢٣٣-٢٣٢) لديريدا.

المصادر والمراجع

- Acuña, Rodolfo F. (1972), *Occupied America: The Chicano's Struggle Toward Liberation* (San Francisco, CA: Canfield Press).
- Amin, Samir (1976), *Unequal Development. An Essay on the Social Formation of Peripheral Capitalism*, trans. Brian Pearce (New York: Monthly Review Press).
- Aristotle (1991), *The Poetics*, trans. W. Hamilton Fyfe and W. Rhys Roberts (Cambridge, MA: Harvard University Press).
- Auerbach, Erich (1953), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Barrera, Mario (1979), *Race and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality* (Notre Dame, IL: Notre Dame University Press).
- Bhabha, Homi (1994), 'Border Lives: The Art of the Present', in *Location of Culture* (New York: Routledge), pp. 1-18.
- Bracken, Christopher (1997), *The Pottlatch Papers: A Colonial Case History* (Chicago: University of Chicago Press).
- Carmichael, Stokeley and Charles V. Hamilton (eds) (1967), *Black Power: The Politics of Liberation in America* (New York: Vintage).
- Chatterjee, Partha (1994), 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the Indian Impasse', *Economic and Political Weekly* (9 July), pp. 1768-77.
- Chatterjee, Partha (1995), 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the Indian Impasse', *Public Culture*, 8.1 (Fall).
- Curtius, Ernst Robert (1973), *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Derrida, Jacques (1978), 'From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve', in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 251-77.
- Derrida, Jacques (1981), 'The Double Session', in *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago, IL: University of Chicago Press), 173-286.
- Derrida, Jacques (1982) 'Differance', in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- Derrida, Jacques (1983), 'The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils', *Diacritics*, 13.3 (Fall).
- Derrida, Jacques (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy Kamuf (New York: Schocken Books).
- Derrida, Jacques and Mustapha Tlili (eds) (1987), 'The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration', in *For Nelson Mandela* (New York: Seaver Books), pp. 11-42.
- Derrida, Jacques (1989), *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- Derrida, Jacques (1990), *Glas*, trans. John P. Leavey, Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).

- Derrida, Jacques (1991), 'Geopsychoanalysis: . . . "and the rest of the world"', trans. Donald Nicholson-Smith, in *American Imago*, 48.2 (Summer) pp. 199–231.
- Derrida, Jacques (1992a), 'This Strange Institution Called Literature', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge), pp. 33–75.
- Derrida, Jacques (1992b), 'Shibboleth', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge), pp. 399–400.
- Derrida, Jacques (1992c), 'Mochlos; or, the Conflict of the Faculties', in *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, ed. Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press), pp. 1–34.
- Derrida, Jacques (1992d), *Given Time: I. Counterfeit Money*, trans. Peggy Kamuf, (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- Derrida, Jacques (1992e), 'Passions: "An Oblique Offering"', in *Derrida: A Critical Reader*, ed. David Wood (Oxford: Blackwell), pp. 5–35.
- Derrida, Jacques (1993), *Aporias*, trans. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).
- Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge).
- Derrida, Jacques (1997a), *Politics of Friendship*, trans. George Collins (New York: Verso).
- Derrida, Jacques (1997b), *De l'hospitalité* (Paris: Calmann-Lévy).
- Djebar, Assia (1985), *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, trans. Dorothy Blair (London: Quartet).
- Djebar, Assia (1992), 'Forbidden Gaze, Severed Sound', in *Women of Algiers in their Apartment*, trans. Marjolin de Jaeger (Charlottesville, VA: University of Virginia Press), pp. 136–40.
- DuBois, W. E. B. (1968), 'The Negro Mind Reaches Out', in *The New Negro: An Interpretation*, ed. Alain Locke (New York: Arno Press), pp. 392–7.
- DuBois, W. E. B. (1970), *The Selected Writings* (New York: Mentor).
- Etiemble, René (1966), *The Crisis in Comparative Literature*, trans. Herbert Weisinger and Georges Joyaux (East Lansing, MI: Michigan State University Press).
- Foner, Philip S. and James S. Allen (eds) (1987), *American Communism and Black Americans: A Documentary History, 1919–1929* (Philadelphia, PA: Temple University Press).
- Gilroy, Paul (1987), *'There Ain't No Black in the Union Jack': The Cultural Politics of Race and Nation* (London: Hutchinson).
- Gilroy Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press).
- Goethe, Johann Wolfgang von (1901), *Conversations with Eckermann*, trans. John Oxenford (Washington: Walter Dunne).
- Gramsci, Antonio (1978), 'Some Aspects of the Southern Question', in *Selections from Political Writings, 1924–1926*, trans. Quintin Hoare (New York: International Publishers), pp. 441–62.
- Guha, Ramachandra (1993), 'Subaltern and Bhadrakok Studies', *Economic and Political Weekly*, 30.33, 19 August.
- Guha, Ranajit, et al. (eds) (1982), *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, vols 1–11 (Delhi: Oxford University Press).

- Hall, Stuart (1978), *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination* (London: Hutchinson).
- Hall, Stuart (1980), 'Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems', in *Culture, Media, Language*, ed. Hall et al. (London: Hutchinson), pp. 15-47.
- Hall, Stuart (1982), *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain* (London: Hutchinson).
- Heller, Erich (1971), *The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought* (New York: Barnes & Noble).
- Hoggart, Richard (1970), *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life, with Special Reference to Publications and Entertainments* (New York: Oxford University Press).
- Kingston, Maxine Hong (1976), *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (New York: Knopf).
- Kothari, Ashish, Saloni Suri and Neena Singh (1995), 'People and Protected Areas: Rethinking Conservation in India', *The Ecologist*, 25.5 (Sept/Oct.)
- Lenin, V. I. (1993), *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism* (New York: International Publishers).
- Locke, Alain (1968), 'The Legacy of the Ancestral Arts', in *The New Negro: An Interpretation*, ed. Alain Locke (New York: Arno Press), pp. 256-8.
- Locke, Alain (1924), 'Apropos of Africa', in *Opportunity* (February).
- Locke, Alain (1925), 'Internationalism - Friend or Foe of Art?', in *The World Tomorrow* (March).
- Mamdani, Mahmood (1996), *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Capitalism* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Marx, Karl (1976), *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1, trans. Ben Fowkes (New York: Vintage).
- McClintock, Anne and Rob Nixon (1986), 'No Names Apart: The Separation of Word and History in Derrida's "Le Dernier Mot Du Racisme"', in *Race, Writing, and Difference*, ed. Henry Louis Gates, Jr (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 339-53.
- McMullen, Ken (1983), *'Ghost Dance'*, a film made for Channel Four (London).
- Mooney, James (1991), *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890* (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).
- The New Yorker* 23 and 30 June 1997.
- Poulet, Georges (1979), *Studies in Human Time*, trans. Elliott Coleman (Westport, CT: Greenwood Press).
- Ranger, Terence (1983), 'The Invention of Tradition in Colonial Africa', in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 211-62.
- Saussure, Ferdinand de (1959), *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: McGraw-Hill).
- Silko, Leslie Marmon (1991), *Almanac of the Dead* (New York: Simon and Schuster).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1987), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York: Methuen).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1995), 'Academic Freedom', *Pretexts*, V pp. i-ii, 117-56.

- Stalin, Joseph (1975), *Marxism and the National-Cultural Question: A Collection of Articles and Speeches* (San Francisco, CA: Proletarian Publishers).
- Tagore, Rabindranath (1961), *Rabindra Racanabali*, vol. 11 (Calcutta: W. Bengal Govt. Press).
- Tagore, Rabindranath (1997), *Gora*, trans. Sujit Mukherjee (New Delhi: Sabitya Akademi).
- Tieghem, Paul Van (1923), *Le Mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France)* (Paris: Vuibert).
- Trivedi, Harish (1996), 'India and Postcolonial Discourse', in *Interrogating Post-colonialism: Theory, Text and Context*, ed. Harish Trivedi and Meenakshi Mukherjee (Shimla: Indian Institute of Advanced Study), pp. 231–47.
- Woolf, Virginia (1929), *A Room of One's Own* (New York: Harcourt).

التفكيكية والمخدرات:

مزيج فلسفى أدبى

ديفيد بوثرويد

«كانت لـ نك ضحكة صغيرة مستنكرة
كان يستعين بها فى الترقيم. نوع من
الاعتذار عن الكلام أصلاً فى العالم
التخاطرى للمدمنين....».

ويليام بوروز، الغداء العارى، ص ١٧٠

«أنت تشعر بها، أليس كذلك؟

نعم، أشعر بها فعلاً

يستحيل وصفها، أليس كذلك؟

نعم، يستحيل»

Martin Amis, Dead Babies, p. 87.

أظن أحياناً أن الناس يدمنون المخدرات
لأنهم يشاقون لقدر ضئيل من السكوت

Irvine Welsh, *Ecstasy*, p. 27

كان علينا أن نميز بين المخدرات، لكن هذا
التمييز ينمحي في منطق الوهم الكامن
في جذور الخطر، فالمخدرات كما يقال تُفقد
المرء أي إحساس بالواقع

Jacques Derrida, "The Rhetoric of Drugs", p. 236

إن تجنب الالتفاف المستفز للتواصل أو بصورة أعم وقف الإنفاق الاستباقي
لطاقة الإرادة وهي تعمل على تزويد وعيها بالوقود، سمة تميز لجوء جيل أقرب
إلى الإدمان إلى صمت لا يعترف بعض الناس بالاستيقاق إليه في مرحلة ما من
حياتهم - إن لم يكن في لحظة ما كل يوم. لكن المخدرات وتأثيراتها مسألة خاطئة
أو إعداد أو وصفة، مسألة نقاء ومزج، كما أنها مسألة "تحضير ومناخ" كما يقول
ليرى وزمرته؛ ومع مخدرات الشوارع هناك دائماً مسألة المكونات غير المعروفة،
رواسب كيميائي هاب أو أي مما يضاف ليزيد الكم في أثناء تنقل العقار من يد ليد.
وهذه الاحتمالات هي التي تحدد ما إذا كان العقار يسطل أو يخدر أو يمنح طاقة أو
يسكت أو يدفع للعزلة والإغراق في الأحلام أو يدفع للثرثرة أو يعاني ضعفاً جنسياً
أو انتصاباً دائماً أو يدفع للهياج.

لو كنت تقرأ هذا الكتاب فلعلك سمعت أو تعلم من تجربة شخصية أن تعاطي
المخدرات للترويح عن النفس أم كاسلوب حياة هو ظاهرة متفشية وأن "إدمان"
تعاطي المخدرات يزداد انتشاراً في مجتمعات الغرب كافة. يقول نوبل جالاجر إن

تُعاطى المخدرات (المحظورة) بالنسبة "للجيل الكيميائي" كتناول كوب من الشاي، جزء من الحياة اليومية "العادية". وإذا بدأت بهذا الفصل من الكتاب فقد تعيد النظر فى ثنائيات التسلية والإدمان والتعاطى وسوء الاستخدام ضمن النقاش الأوسع حول المخدرات، والذي يبدو أن التفكيرية ثلاثه بشكل غير مسبوق. من الواضح أن شبكة المناظرات التى تنظم "الجدل حول المخدرات" وبالتالي تجهز معدات "الحرب على المخدرات" هى مواقع محتملة لتدخلات تفكيرية من نوع أو آخر ولو بسبب "ثنائياتها" الحادة على الأقل. وقد نتوقع أن محصلة هذا الاقتران الموضوعى بين التفكيرية والمخدرات قد يتجه على الأقل نحو إعادة تنظيم الفروق السائدة فى عالم المخدرات وتعاطى المخدرات. وهذا هو المشار إليه بكل تأكيد فى عبارة ديريدا التى أوردنا فيما سبق عن "منطق الوهم" والرفض "العقلاني" للمتعمد المستمد من المخدرات، والتى يفترض أنها تحدث فى غياب أى "واقع". ونود على الأقل أن نقيم بعض الفروق السائدة.

لكن الأهم أن "الواقع" و"حقائق عن المخدرات" (التي يجب أن تشمل بصورة ما واقع الحقائق عن المخدرات أيضا) لا مجال لأن يتحاشيا التداخل فيما بينهما؛ فيستحيل أن يظل أحدهما بمنأى تماما عن التأثير بالآخر. "الحقائق عن المخدرات" موزعة ومائلة فى نطاق عريض من أدبيات المخدرات المعروفة وغير المعروفة والمتمثلة فى "تجارب ذهنية" و"قورات نشاط" و"انتشاءات" فى دراسات صيدلية أنثروبولوجية لطقوس قبلية صوفية وكتب دراسية تسجل التصنيف الطبى والقانونى للمخدرات. وتتبدى هذه النقاشات والسرديات بشكل أوسع فى صور ثقافية لا حصر لها وباعتبارها مختلفة فيما بينها وبوصفها "أدبا حديثا عظيما" وأسمارا فى ملاعب المدارس. ولكن حين توجه "الحقائق عن المخدرات" للعمل كسلاح كلامى فى ترسانة الحظر فإن هذا يشمل قدرا من التوفيق بين العبارات وخط عناصر عديد من النقاشات المحتملة حول المخدرات ومن سردياتها. وأشار ديريدا ذات مرة إلى

أنه «ليس هناك عالم "واحد" للمخدرات ... والتأليف بين هذه المختلفات في سلسلة متجانسة يعد ضرباً من الهذيان أو الانتشاء» ويتساءل عما إذا كان يمكن للمرء أن «يستكر أو يمنع بدون أن يخلط أيضاً»^(١). و«الحقائق عن المخدرات» هي دائماً ما نظن أنه ليس منها: فهي في حد ذاتها مزيج منطقي خاص وليست الضابط المشروع والموضوعي والمنتقظ والخالص والخلو من المخدرات.

وأى اشتباك تفكيكي مع «الحقائق عن المخدرات» بما يسمح بكل القيود الحالية على «المخدرات» يتيح فرصة إعادة النظر في علاقتنا بالمخدرات. وكيف يمكن استغلال المخدرات في تعطيل محاولات احتوائها؟ هل يمكن للتفكيكية أن «تتعاطي المخدرات» حتى تدشن «صفقة جديدة» ثقافية حول المخدرات، وهي صفقة ستكون أخلاقية مادام أنها ستمكن ثقافتنا من التوافق مع المخدرات - التي لا شك في وجودها في كل مكان - بصورة تفوق ما هي عليه الآن؟ هذه تساؤلات «نظرية» بطبيعة الحال، ولكنها موجهة نحو إمكانية اكتشاف «عادات تخدير» بديلة. ومثل هذه العادات لا تستقي ببساطة من التعمق في فهم المخدرات بالمعنى التقليدي لإيجاد «معرفة» جديدة بها. بل هي لا تصدر إلا عن علم مزدوج يسعى للتعامل مع كل من الجوانب النظرية والعملية لما يسميه أفيتال رونل حدثاً تعاطي المخدرات^(٢). إنه فصل الحدث المتقاطع بين المخدرات والحرية وما يسميه رونل «حالة إيمان» التعاطي، والتي يجب إخضاعها «لتحليل مطول»^(٣).

نسعى في هذا المقال للخلط (وهي بلا شك مجازفة) بين «المخدرات» و«التفكيكية»، والتعرف خلال هذه التجربة على طبيعة الصلة الخاصة بينهما. وسنبين

(١) Derrida, 1995, p. 237.

(٢) Ronell, 1992, p. 59.

(٣) المصدر نفسه.

أن موضوع "المخدرات" طريقة مفيدة لإيضاح عمل "التفكيرية"، حيث إن التفكيرية وسيلة لإعادة فهمنا للمخدرات وتأثيراتها. وسيكون كل منهما دليلاً هادياً عن الآخر. وستحتم متطلبات البحث أن نوضح من البداية "نوع" المخدرات الذى سيربطه هذا الفصل بالتفكيرية، وأن يكون هناك توافق مبدئى مع أحدها أو مع عديد منها. ولكن نظراً لأن طبيعة هذا "التواطؤ" مع الخبرة المفترضة فى المخدرات (وبالرمزيات بصورة عامة) تعد نيمة هنا، ولأن تفكيرك أى شىء لابد أن يبدأ بتعطيل جزئى للحسم الفكرى الفائق لشىء باعتباره "شيئاً" فإن أية ضرورة كهذه لابد أن تخضع بالمنطق نفسه لتعطيل إستراتيجى. وهذا التناول للتفكيرية والمخدرات" بعد عقود من الاسترسال النقدي للتفكيرية سيفترض على الأقل (ولو من باب العادة) فعالية إستراتيجية "قيد الإزالة". ويمكن تطبيقها من البداية على أمل الخروج بـ "معنى" جديد "للمخدرات".

قد نبدأ بالتعاطى وسوء الاستخدام، وبالشىء الصعب: يستعين ديريدا بهذا المجاز لوصف التفكيرية نفسها بأنها «بحث جانر يقدم مسبقاً ما يسعى للوصول إليه». والمقال الحالى فعل ذلك بدوره فى الحقيقة بأن قدم مسبقاً "المادة الخارجية للجدل"⁽¹⁾. والتفكيرية ليست غريبة على سوء الاستخدام. فهى تسمى الاستخدام "بصورة طفيلية" فى صلتها بتراث الفلسفة الغربية، وكما هو الحال عادة فى مناقشة التفكيرية فإن الموضوع الجارى تناوله - "سوء الاستخدام" - يتضاعف فيها: فالتفكيرية نفسها كثيراً ما تتعرض لسوء الاستخدام بسبب ما يقال عن استهتارها و"عبيثتها". إلا أنها تعترف دوماً بأهمية "سوء الاستخدام" بل بضرورته بمعنى آخر: كنتكتيك فى تقويضها وتفكيكها وتحاتها وتخريبها ... الإستراتيجى. وكلها

(1) Derrida, 1978, p. 154.

تسعى الاستخدام بالمعنى المتعارف عليه من منظور الثوابت والمرجعيات والأعراف ... التي تشكل أساس كتابة "الحقائق" عن أى شيء. ولكن بدون نوع ما من "سوء الاستخدام" فى موضع ما على طول الخط، وبدون نوع ما من الخروج على القواعد وعلى حسم الحادثة لمعنى "المخدرات"، وبدون نوع ما من القلق فيما يتعلق باللياقة بصفة عامة وفيما يتصل بأى شيء بصفة خاصة (لا المخدرات وحدها) لا شيء يحدث. فبدون التجريب، بدون العمل على وازع الإفراط، بدون "التجاوزات" و"ألوان الخيانة" بأية صورة ثقافية - ونحن هنا لا نتحدث عن الأنماط الفلسفية والأدبية للتجريب وحسب، بل عن كل صور "الهرطقة" بل عن النوازع الهرطوية شبه المكتملة - لما كان هناك ما يستحق مسمى "ثقافة". وأية ثقافة تقوم على أساس نواهيها تؤيد ذلك.

وما يقدم مسبقاً بشكل متعسف هنا هو فكرة وجود ارتباط بين التفكيكية والمخدرات. وهو أمر ملحوظ بشكل مباشر بالطبع وبصور شتى وفى مواضع عديدة وبقدر متفاوت فى درجة وضوحه فى كتابات ديريدا، ولا سيما فيما يتصل بمناقشته "الدواء" فى مقال "الصيدلة عند أفلاطون"، وفيما يتعلق بالتكميلية والعجز عن الحسم والتلاعب والتكرار، أى فى صميم فكر التفكيكية فى الكتابة والتناسل. وبوصفه "عقاراً" ينطوى لفظ "فارماكون" على معنى "الترياق" و"السم" فى أن معاً، بل يمثل (عند أفلاطون) مجازاً للكتابة. وتقدير ديريدا لكتاب "فارماكون" (فى هذه الحالة نص خطبة ليسياس) فى المشهد الافتتاحي لـ "فايدراس" يقضى على احتمال أن يمثل حقيقة "غير مستترة" و"عارية"⁽¹⁾. والفارق بين التفكيكية بوصفها "كتابة" و"مخدر" ضئيل وإن لم ينعدم تماماً: «الكتابة ليست مجرد مخدر»⁽²⁾.

(1) Derrida, 1981b, p. 71 d-c.

نقلا عن أفلاطون ٢٣٠

(2) Derrida, 1995, p. 234.

وهما يتزاوجان كما يوحى باتاى ولا يكتفيان بالالتقاء عند نقطة واحدة. وبمحاولة اعتبار "المخدر" "كتابة" والعكس يُدفع مفهوما "المخدرات" و"الكتابة" للعمل فى كتابات ديريدا، كلٌ فى هيئة الآخر - ما يسمح لكل منهما بالمشاركة فى نظم إحلال طواعية. وفى هذه المسرحية تصبح "المخدرات" قريبة فى "عجزها عن الحسم"، باعتبارها غير محسومة بعد، أو غير محصورة فى نظم مرجعية عرفية وتقليدية ومؤسسية ومعيارية وقاعدية. والتلاعب بالمخدرات والتجريب بها والاستيلاء معها من خلال انتحاء مستمر⁽¹⁾ أو بوسيلة تجريبية أخرى وبمعان أخرى: هذا ما يصبح ممكناً فى اقترانها بالتفكيرية.

قول نعم للمخدرات...

نعم للتفكيرية، نعم للمخدرات. فى الحياة اليومية وعلى صعد ثقافية مختلفة اليوم هناك ما لا يحصى من الناس يقولون نعم للتفكيرية أو المخدرات، وبعضهم لكليهما معاً دون شك. ولكن ما أهمية هذا التوكيد وما طبيعة الصلة بينهما فى هذا المقام؟ قد تكون ثمة أمثلة لقول نعم للتفكيرية والمخدرات مغا، إلا أن اهتمام هذا الفصل لا ينصب فى الحقيقة على ما يدور فى الرعوس، بل على نعم التى يمكن أن تقال لحرف العطف فى العنوان "التفكيرية والمخدرات". وهو يدخل فى توكيد تجريبى للتكميلية التبادلية للتفكيرية والمخدرات، ويسعى لاستكشاف ما إذا كان يمكن للمخدرات أن تعمل كحليف فى التفكير العام للسواء العقلانى الذى يؤكد العقل.

ما المقصود إذن؟ أن يقال إن التفكيرية أشبه بـ "مخدر"؟ نعم. إن المخدرات تحسب فى التفكير الذى يسعى للدنو من حدود العقل؟ نعم. إلحاق كل الحدود السابقة للمخدرات بوصف ما لم يجر التفكير فيه وما لا يقبل التفكير، واكتشاف أن

(1) Harvey, 1992, p. 215.

قيم النقاء ويقتطع العقل وما إلى ذلك لا تزيد عن أساطير كلامية متناقضة لا اعتبار لها إلا في نظام طغيان؟ إدراك أن الدنس مجاز أكثر فائدة للتفكير في "حداثتنا التخديرية" وأن ثنائية الإدمان/التسلية بحاجة لاهتمام أكبر مما حظيت به في مقاربات أخرى للمخدرات؟ ... نعم، نعم، نعم، نعم.

أقول الـ نعم لا كلمة "نعم"، فقد يكون هناك نعم بدون الكلمة، وهذه مشكلتنا ... ما الذي يقال ويكتب ويحدث بـ نعم؟^(١)

وتأمل ديريدا لـ "نعم" باعتبارها «قبل اللغة، وفي اللغة، ولكن أيضا في تجربة لأغلب اللغات» مفيد هنا^(٢). والتعبير - نعم - في بداية فورة نشاط العقار التي تحقن في الجسم أو في أوج تأثيره، أو في أوج تأثير التفكيكية في كتلة الغيبيات هو مناسبة "مجيء" (advient) بعينه. وذاكرنا ذلك بشيئين مهمين؛ الأول أن التجربة (شيء) غير اللغة الخاصة (parole) التي تعبر عنها؛ والآخر أن هذا الاختلاف بين النعمين لا ينبت عن نسق التمثيل الذي يعطى "التغذية الاسترجاعية" ويحدد فهم التجربة. أي إن التجربة دائماً مركبة ومنظمة و"مجرّبة" شريطة دنسها بآثار اللغة (langue)، دنس "نعم" منهما بـ "نعم" أخرى.

كل هذا بدأ في الحقيقة بتعليق بسيط: التفكيكية والمخدرات كلاهما موجودان ويعملان في كل مكان وبغيران بمعنى أو بآخر الطريقة التي تنتمي بها ثقافتنا إلى كل شيء وترى كل شيء وتفكر فيه وتدركه وتصوره. والقيمة الأكبر "للعومية وانتهاكها" هو ما عجل بضبط اقترانهما. ولكي يبدأ ذلك في التأثير لابد لنا الآن أن نحدد العقار (أو النص) الذي يدور حوله هذا المقال. والمكون الآخر أو الـ "فارماكون" الذي اتخذ نقطة تركيز هنا هو قصيدة "محنة العقل الكبرى"

(1) Derrida, 1991a, p. 590.

(2) المصدر نفسه.

(The Major Ordeal of the Mind, 1974/[1967]) للشاعر والكاتب الفرنسي أنرى ميشو Henri Michaux. وفيها يكتب سرّدا لاستكشافاته التجريبية لحدود العقل البشرى من خلال تعاطى المخدرات. ويستهل المقطع الأول وعنوانه "تشوشات" (disorientations) بما يلى:

«أود أن أرفع الحجب عن "العادى وغير المدرك وغير
المشتبه به وغير المعقول والعادى الهائل. بدأ غير العادى بأن
عرفنى بنفسه وباح لى بالعدد الهائل من العمليات الذى يؤديه
الإنسان العادى بصورة عارضة ودون اكتراث كعمل روتينى،
غير عابى إلا بالمحصلة دون الآليات مهما بلغت روعتها، وإن
فاقت فى روعتها الأفكار التى يقيم بها هذا الخانوت، والتى غالباً
ما تكون شائعة وعادية ولا تستحق الأداة الفريدة التى تغطى
اللاثام عنها وتطويها. أود أن أرفع الحجب عن الآليات المعقدة
التي تجعل من الإنسان دجالاً فى المقام الأول»⁽¹⁾.

يرى ميشو أن المخدرات القوية التى يتعاطى "تبرّع فى تضخيم" "العمليات"
التي توجد "السواء". وتتكون قصيدة "محنة العقل الكبرى" من سلسلة تقارير سجلت
ضمن دراما نشوته بالعقار تتخللها تأملات وهوامش ومناجاة أكثر يقظة. هذا
التشابك يوازى فى عديد من النواحي تأثيرات التفكيكية، وهى تعمل دون توقف
على حدود الغيب كاشفة هشاشة أسسها ومعززة دمارها الذاتى. هذه التفكيكية
وتأملات ميشو - التى تسجل بطريقة تبرز بالتجريبية ونضال الوعى لاستعادة

(1) Michaux, 1974, p. 3.

السيطرة على فكره في نقطة «يتعطل عندها الفكر ويهمل»^(١) - كلاهما ينطويان على مذبحه للعقل. وينكفلان بنزع النظام عن نسق التنظيم الذاتي والوجودي: فيجربى تناول مؤسستى العقل و"الحس" في مختلف حالات دمارهما. وكما سنرى فتخفيف السيطرة على "الواقع"، والذي يساعد عليه العقار (الصبار) يحدث تجربة مع اللغة في رأى ميشو. ويبين ميشو كيف أن ما يعتبر سيطرة "على" الواقع يمكن اعتباره سيطرة "من" السواء. فالمخدرات فى رأيه (وليس أية شاعرية فلسفية) قادرة على نقل التفكير إلى حد يمكن عنده دراسة عملية تطبيع البيان. والمخدرات هى أداة ميشو لدخول مشهد الدمار هذا، لكل من الأنا وصورها. من وسط حطام آلة التطبيع يعلن زعمه بأنه يذهب إلى ما وراء ما يمكن "للميتافيزيقيين" أن يفكروا فيه.

«فالاختلال العقلى والتخلف والمهذبان والانتشاء والالتجاع
واختيار القدرات العقلية هى المهياة أكثر من القدرات الشديدة
التميز لدى الميتافيزيقيين "لكشفنا" أمام أنفسنا»^(٢)

ولكن على الرغم من اشتراكهم فى الاهتمام وعدم الثقة فى حدود التفكير المخولة على أساس «القدرات الشديدة التميز لدى الميتافيزيقيين» فليس ثم من ينكر أن تعاطى التفكيرية وتعاطى المخدرات بهذا المعنى شيان مختلفان تماماً. فعلاقة كل منهما بالعقل والعقلانية الحديثة، فى موقفهما من الهاوية مثلاً (سواء من حيث "المنطق" أو "التجربة")، مختلفة قدر الاختلاف بين تجارب نيوتن والقفز بالحبال كوسيلة لاستكشاف الجاذبية الأرضية. ولكن ...

(١) المصدر نفسه، ص ٣٩.

(2) Michaux. 1974. p. 7.

قول نعم للتفكيكية

«كلما ابتعدنا بدت مسألة المخدرات غير منبئة عن مسائل
رهبة من قبيل "الفكر"، "العقل"، "الحقيقة"، "الذاكرة"،
"العمل" وما إلى ذلك، بل عن مراكز الاضطراب حيث تجتمع
كل هذه الأشياء عرضياً على ما يبدو»⁽¹⁾.

إن الأدبيات الغزيرة التي كتبت حول "النظرية التفكيكية" وعن ماهية
التفكيكية وما يمكن لها أن تعمل - كطريقة لقراءة النصوص مثلاً أو لإعادة قراءة
التراث أو لإعادة النظر في المشكلة القديمة المتعلقة بالعلاقة بين الفلسفة والأدب أو
بين العقل والجنون، وما إلى ذلك - تلحق بها الآن تطبيقات تفكيكية في نطاق ثقافي
وسياسي أوسع. بل إن التفكيكية تستخدم بشكل متزايد كإطار لأخلاقيات رد فعل
 وإعادة نظر في السياسي في علاقته بالصدقة مثلاً أو بالديمقراطية ومؤسساتها.
وليس أدل على ذلك من أعمال ديريدا الحديثة التي تواصل الريادة في عديد من
هذه الجبهات.

يمثل هذا تطوراً مهماً وراء الاستقبال المبكر للتفكيكية في أفرع معرفية
أدخلت فيها بشكل موسع في البداية، كما في الفلسفة مثلاً وفي الدراسات الأدبية
حيث كان التركيز على الاهتمامات المعرفية التي تجمع بين هذه الأفرع المعرفية
وفي داخلها. ومنذ ذلك الحين ظهر تراث فهمها الراديكالي لـ "النص" وراء الحدود
المعرفية للفلسفة والنظرية الأدبية ودراسات ديريدا". وكان هذا التطور بمعنى من
المعاني متوقفاً كعلم الرموز العام الذي أصاب سوسور في استباقه على أساس

(1) Derrida, 1995, p. 248.

نظريته عن اللغة باعتبارها منظومة علامات. وما يفهم غالباً كعلاقة طفيلية للتفكيرية بالميتافيزيقا ينعكس في حاجة التفكيرية لأن تزود بالوقود بمادة خارجية لجدل ما". ومع استمرار تطور التفكيرية فإنها تتميز وستزداد تميزاً بالاسترسال في تيمات - كالمخدرات مثلاً - ظلت مقصورة على معارف أكاديمية كالإقتصاد وعلم الجريمة والصحة ودراسات الإدمان، وكلها تسعى بطبيعتها والمراد منها للرسو بالمخدرات وتأثيراتها في "السوى".

والمخدرات ذات التأثير النفسى فى رأى ميشو هى نفسها، وليس إزاحتها التى تثبت أنها الإضافة التى توقف ما يشير إليه بأنه "سواء".

«إن العقار يمسك بالعمليات العقلية ويكشفها ويكشفها
بطرق مختلفة تماماً وبسبل شتى ويحقن الوعي فى أماكن لم يطرقها
من قبل، وفى الوقت نفسه يزيجها من أماكن لم يرحها من قبل:
حالة غريبة لأدراج لا تعمل إلا تبادلياً - فلا بد من إغلاق
بعضها قبل فتح غيرها».⁽¹⁾

واشتباك التفكيرية مع (تيمة) "المخدرات" له شقان. فهو أولاً يدعو إلى تفكيك المجموع المنطقى الذى يحيط بـ "عالم مخدرات" تتخذ المخدرات فيه كبش فداء لسلسلة من صور القهر يصعب سردها، ولكنها تتراوح (فى نهاية سلسلة مطولة من التباديل والتوافيق تتعلق بتوصيف العقار بأنه "مادة مخدرة") بين مقتل الفلاحين الكولومبيين وتطبيع العنف العارض للتفتيش الذاتى. وكما يتساءل ديريدا: «كيف يمكن للمرء أن يجاهل المتنامى وغير المحدود، أى القوة العالمية للدول الرأسمالية

(1) Michaux. 1974. pp. 5-6.

الفائقة الكفاءة الخفية لعصابات المافيا واتحادات شركات المخدرات فى كل قارة؟^(١) هذا الجانب من تفكير المخدرات يمكن وصفه بأنه البعد الأخلاقى السياسى للتفكير العام لمنطق المخدرات. والشق الآخر وفى الوقت نفسه تمثل التفكيرية احتمال إيجاد تفكير بديل فى العلاقة بـ "المخدرات". فبعد إدراك أن «كل تنظيم خفى سواء أكان جماعياً أو فردياً هو اختراع لمخدر»^(٢) قد تؤخذ المخدرات بصورة مغايرة - بمعنى ليس له تصور حتى الآن على أساس فهم غير متسلط وغير مقنن لتأثيراتها المضاعفة. أى إن قوة منطق العقار السائد قد تواجهه بإعادة صياغة مفهوم المخدرات. وهل يمكن أن يكون هناك مقياس للمخدرات غير مقيد مثلاً ببلاغات كبلاغات الأصالة والزيف، والصحة والمرض، الاستخدام وسوء الاستخدام، إلخ؟ هذا هو السؤال الأساسى الذى تساعدنا التفكيرية على طرحه بصورة هادفة، وهو فى حد ذاته مقياس لانفصاله عن البلاغات التى «تنتهي». أما إلى أين يودى بنا فهذا أمر لم يتضح بعد، لكن هذا الاحتمال شىء حقيقى تماماً لا مجرد لحظة فى دائرة مغلقة من التبادل: فهو دليل على ما هو أكثر من عودة إلى المجموعة ذاتها من البدائل المتعلقة بالمخدرات؛ ويدل على ما هو أكثر من قلب لتقديرات تقليدية وثرائية وثنائية.

هذان العنصران من عناصر الاشتباك التفكيرى مع المخدرات، تفكير البلاغات والانفتاح التوليدى على التجلى "الدلالى" (والوجودى)، لا يتميز أحدهما عن الآخر؛ وغير منفصلين زمنياً بكل تأكيد، وكل من متعاطى المخدرات ولغة المخدرات عالقان دائماً فى الواقع فى كلا هذين النسقين اللذين يحكمان تفكيرنا والممارسات المنطقية التى تشكل حياتنا اليومية (بما فيها البحث عن المتع ووسائل

(1) Derrida. 1994. p. 283.

(2) Derrida. 1995. p. 247.

الهروب التكنوكيميائية). وكما أن علم التفكيكية "المزدوج" هذا لا يخرج عن الميتافيزيقا تمامًا فإن تفكيكية المخدرات لا يمكن أن تتفصل تمام الانفصال أيضًا عن الانتشاء. فالتفكيكية والانتشاء يواجه كل منهما الآخر في ضباب مدارى تعد تجارب ميشو التخديرية مثالاً عليها ومشاركة فيها.

وتفكيكية "المخدرات" تشمل الفعل على كلا هاتين الجبهتين: فتفكك بلاغيات المخدرات المركبة، ولكنها فى الوقت نفسه توجه التفكير نحو تلك اللحظة التبديلية الأخرى التى يكون فيها للفعالية التفكيكية للمخدرات التى تؤخذ بأى من معانيها الممكنة نوع آخر من التأثير؛ تأثير يتعلق باختلافها. وينصب اهتمام ميشو على هذا الجانب الأخير، على ما يشير إليه بأنه «يفصل» و «يسطل»، ويفشل بهذا المعنى فى ربط لغة خطابه المخدرة بمعنى أوسع لعوالم تخدير مركبة بلاغياً. وليس معنى هذا أن الشاعر المسطول ينبغي أن يركز انتباهه على سياسة التمثل بالعقار أو مشروعيته أو عدالته، والذي يمكن أن يعصف به فى أية لحظة، بل على الإقرار بأنه فى التوكيد الذى يضيفه تفكيره فى المخدرات على التمثل يظل غير مدرك لظروف بنائه البلاغى (أى البناء البلاغى للغة خطاب التمثل والهيّاج والتشوش والسمو، إلخ). والتفكير بين الاثنين أمر محورى فى نقد ديريدا لما يسميه "المسلّمات المشتركة" لبلاغيات حظر المخدرات والحريّة الشخصية "للشعراء الملحدّين" فى التمثل والشطط.⁽¹⁾ فيقول:

«فى النهاية أو على المدى الطويل جداً (إذ لن تكون هناك فترة فنانة مطلقة) سيتضمن أى تفكير وأية سياسة لهذا الشئ المسمى مخدرات الإزاحة الفورية لهاتين العقيدتين المتعارضتين فى الميتافيزيقا التى تجمع بينهما»⁽²⁾.

(1) Derrida, 1995, p. 240.

(2) Derrida, 1995, p. 266.

القصد هنا أن التفكيرية لم يعد بوسعها أن تجرد الثمل من أهليته أو أن تستخف بجذواه فيما يتصل بلحظة التجلى بقدر ما لم يعد بوسع من يفترضون دون تمحيص أن الثمل ينطوى على حقيقته ولا يعالجون تعقيداته أو حتى ينظروا فى ضرورته، وضرورة محاسبته.

والتفكيرية تعمل مراراً وتكراراً باعتبارها حكماً مهمته تذكير اللاعبين فى لعبة النظام ضد الشطط بأخطار التخندق فى أى من المعسكرين. كما يسعى ديريدا للتوكيد على أن الرغبة والسعى بأية طريقة إلى المنظور الثنائى لرؤية الأشياء من الحدود المفترضة بينها مستحيلان أيضاً، وهو كذلك سمة للمثقف أو الفنان أو الكاتب أو متعاطى المخدرات "على عتبة الشعور".

«فى ظروف بعينها فريدة دائماً قد يكون اللجوء إلى التجريب مع ما نسميه مخدرات دافعه الرغبة فى التفكير فى الحد المفترض من الجانبين فى آن ... هذه التجربة (التي يكرس لها الفنانون والمفكرون أنفسهم من حين لآخر، ولكنها ليست الميزة الفريدة لمن يدعون أو من نمنحهم هذه الحالة) يمكن السعى إليها بـ "المخدرات" أو بغيرها، على الأقل بدون أى "مخدر" يحظره القانون. وسيكون لدينا دائماً ملاحق غير محظورة أو غير قابلة للحظر للمخدرات»⁽¹⁾.

القصد هنا ليس أن المخدرات ليست ذات أهمية خاصة بالنسبة للتفكيرية، بل إنها ذات أهمية استثنائية. من ثم فالتفكيرية "تستقزنا" إلى البحث فى الاشتباك

(1) Derrida. 1995, p. 245.

التفكيكي مع النص- العقار عن الـ "فارماكون"، إمكاناته وحدوده معا فيما يتعلق بالشطط. و"التجريب الخطر" مع "المخدرات" مطلوب مجازاً لدرجة أن أى شيء يمكن أن يعتبر "مخدراً"، وبالتالي فأى نشاط يمكن النظر إليه كأنه "تعاطٍ للمخدرات". ولا معنى أو من غير المنطقي أن تؤيد ذلك أو تعارضه.

يؤخذ نص ميشو ضمن هذا المقال بوصفه "فارماكون". والمخدرات الفعالة "تفسياً" من منظور ميشو لها دور حاسم فى التفكيكية التجريبية "للسوى". وبالتالي فهو يتناول موضوع القيود من منظور تعاطى المخدرات بالمعنى "السوى".

«لم أدرك تجريبياً وأخيراً فى أواخر سنى عمرى وجود مهمة توقف عملها الدائب لتوه إلا بعد أن عطل التشويش الماكر هذه الآلية بمخدر»⁽¹⁾.

هذا "التشويش الماكر" الذى يشير إليه ميشو فى هذا المقام يتحقق فى رأيه بجراحة ترفيعية دورها سلبى تماماً. والعقار تقنية لإطفاء الآلة التى تحفظ استمرارية "السواء" والتفكير السوى. هذا الاستخدام للمخدرات فى إتمام كمال السوى يؤدى لا إلى تكشف السمو أو تكشف واقع آخر، بل إلى نطاق من الإرجاء؛ أو خفض للأنساق التقليدية التى تحكم ما يعتبره ميشو توجهها "ذهنياً". وحين يتعاطى العقار يلج منطقة الـ «نعم بدون نطق الكلمة»، التى بدأنا بها هذا النقاش. يدخل ولو للحظة ما أشار إليه ديريدا ذات مرة باسم «عنصر الفارماكون ... ساحة القتال بين الفلسفة والآخر الخاص بها ... وهو عنصر فى حد ذاته ... غير قابل للحسم»⁽²⁾. ويتزامن توكيد ميشو مع فورة العقار التى يتحكم فيها بتفكيره وتسميتها "تشويشاً ماکراً"، وبفعل إحالة هذا الثمل إلى الترتيب المنتظم الذى يزيحه.

(1) Michaux, 1974, p. 4.

(2) Derrida, 1981b, p. 138.

رفض السمو

إن وصف ميشو هذه التجربة وبمقتضى ضرورة توثيقها ليس مجرد وصف لـ "مكان" ما. فعلى الرغم من حماسه لـ "التشويش الماكر" والاكتشافات التى يتيحها له ذلك، فالثمل فى النهاية ليس أرضا غير مأهولة لشاعر يكتب. فالتحكم والانهيال والسواء له صلة منطقية وصيدلية بالكتابة. والملاحظة التالية لديريدا واحدة من ملاحظات عديدة تعبر عن الفكرة نفسها:

«حتى فى حالات العدوانية والشطط تصاحبنا مجموعة قوانين تحكم الميتافيزيقا بحيث إن كل شطط يطوقنا - بإعطائنا سيطرة على إفاء الميتافيزيقا - داخل هذا الطوق ... لا يحيا المرء فى أى مكان غيره»^(١).

والقول بأن المخدرات لا يمكن أن تكون وسيلة للسمو أو للعبور إلى "مكان غير المكان" يتضح فى كل شىء قاله ديريدا عن الـ "قارماكون"، وتتردد أصداؤه فى تناوله "المخدرات" فى "بلاغات المخدرات"^(٢). والقول بأنها يمكن أن تكون كذلك لا يزيد عن تكرار ضعيف لتيمة السمو؛ وهو فكر يعيدنا لحالة من الجمود. فميشو يرفض بشكل مبرم عودة السواء بأى من أشكاله العديدة المقلوبة التى لا يزيد السمو عن أحدها، وهو يعانى فى عدد من تأملاته البقطة ليميز تجاربه فى تعاطى المخدرات عن أنشطة غيره، تجارب تتركها "مطوقة" بمعنى أو بآخر. يقول

(1) Michaux, 1981a, p. 12.

(2) Derrida, "The Rhetoric of Drugs", 1995/1983.

ميشو: «إن من تعاطوا مسحوقاً ذا تأثير شبه سحري ويعتبرون أنفسهم محرّرين وطلقاء تماماً، وخارج هذه العالم ربما، لا يزالون يركضون فى مساراتهم»^(١).
وفى المقابل:

«من يتعاطى المخدرات لكى يسلم نفسه لانطلاق جماعى
واسترسال عاطفى ليس بحاجة لمواصلة القراءة. فليس لسدينا
شئ ينفعه هنا. ولا نحن نتكلم لغة واحدة ... ومن يرقب
التجارب النفسية لابد أن يكون "محصّناً"»^(٢).

و"التحصن" عند ميشو مبدأ منهجى- تخديرى. والمراقب "المحصن" هو من
يستطيع أن يركب الحد بين الاسترسال الغزير والتذكر المنتظم. ومع أن تذكر
ميشو عالق فى لغة خطاب التجارب النفسية كما سبقت الإشارة فإنه يستعين بثمّله
للرسو بفكره وبكتابته إلى حد ما فى تجارب الفناء والتشوش والاعتراب والهوس.

وإشكاليات تحديد موقع هذه التجربة أو أى نوع آخر من تجارب المخدرات
فى صلتها بـ "المعارف" الجمعية عن المخدرات وتعاطيها من ناحية والتجربة
المفترضة "للجانِب الآخر" من ناحية أخرى تزحف عائدة عند هذه النقطة وتبين
جانباً آخر من رفض ميشو للسمو. وربما كانت فى الفارق بين تعليقاته وحواشيه
اليقظة عن نفسه والفقرات المشوشة التى ذيلت بها، بين ما يأتى فى الهوس وما
يرد كفكر الحد الفاصل، من أن ثمة ألفة أو "ولاء" بين المخدرات والشطط
(التفكيكى) ينبغى أن تُدرك.

(1) Michaux, 1974, p. 105.

(2) Michaux, 1974, p. 156, fn 2.

«ثمة طريقة واحدة لإجهاض الهوس ... وهناك إمكانية
لتحويل التشنج المبعثر والمبدّد والمشتّت والمدمّر والمخرب إلى
حليف ...»^(١).

«إمكانية التحويل» هذه يوجدها المخدر، إلا أن ما تبيّنه هو أن «تعاطى
المخدرات» شيء لا يمكن حصره ببساطة في ما يُتَعاطى لأجله. فقد يتمّ تعاطى
المخدرات لأسباب عديدة شتى، وماهية تعاطى المخدرات فى إطار المنطق
التفكيكى الوليد لكتابة ميشو المزدوجة هو إعادة النظر فى الحدىّ. فهو يُتَعاطى
المخدرات ليكمل «التعشيقات المبهرة وعملياتها الصغرى الصامّة العديدة لتفكيك
الاصطفاف والتوازي والإزاحة والتبديل»^(٢). ويمكن من حيث المبدأ تحميل
التفكيكية أى شيء، ولكن لتحقيق التبديل الذى تواصل به - تحويل المقصود إلى
تكميلي أو "حدىّ" - فلا بد للمقصود أن يقدم نفسه فى حالة تفكيك ذاتى هدامة.
والتفكيك فى المثال الأول يلقي الضوء على حدية "المخدرات": "المخدرات" تفكك
نفسها^(٣). أى إنه ما كان للمخدرات أن تكون "موضوع" تفكيك إن لم تسب من البداية
الشقوق والصدوع الناجمة عن محاولات العقل تأكيد سلطته على اللامعقول وعلى
الهوس والتمل، إلخ. وبأخذ نص ميشو هنا موضوعا للتفكيك، بأخذه باعتباره
"فارماكون"، فإننا نكشف جزئيا مدى انتباهه لحالة إنتاجه المخدرة. فنتناول نص فى
التفكيكية ينطوى على الانتباه للطريقة التى يعتبر بها كل من المعانى التى يُظن أنه
يحملها على أساس ما يظل خارج التفكير ولكنه ضمن نطاقه.

وتفكيكية حدّثة التمل بالمخدرات لا تهدف إلى إحياء شكل بديل لـ "السوى"
أو إعادته لوضعه. من ثمّ فإضافة إلى تفكيك "بلاغيات" المخدرات، والتى يؤكد

(1) Michaux, 1974, p. 156.

(2) Michaux, 1974, p. 5.

(3) Derrida, 1991b, p. 274.

عليها ديريدا لأبد لها أيضاً أن تتعامل مع المخدرات بحيث تستغل حديثها (الضمنية) وما تساعد المرء على مشاهدته فيما يتعلق بالهاوية - «... لو كانت كلمة "مشاهدة" تنطبق على هاوية تهيؤ فيها ولا يعود يفصلك عنها شيء»^(١) ولكي ندرك صلة الهاوية عند ميشو بمحو التفكيكية التصالبي يمكننا أن نسلك طريق المثال الذي تعطيه "المخدرات" هنا.

اتخاذ المخدرات مثالا

هل هناك أى مبرر ممكن لجلب "المخدرات" إلى نطاق التفكيكية، أو هل نحن الآن فى طريقنا لاشتباك مع القانون؟ ما الأساس هنا لجعلها تشكل مثالا على التفكيكية بصورة عامة وضمها إلى مشروع التفكيكية الذى يهدف لإيجاد "أكبر عمومية ممكنة"^(٢) فلو كانت التفكيكية "نسق تفكير" جديداً، "نسق تفكير ديريدى" مثلاً، فقد يكون ما يلى من حيث المبدأ هو التفويض المطلوب:

«المثال نفسه بهذه الصورة يفيض بتفرده بقدر ما يفيض بعاميته. لذا فليس ثم مثال وفى الوقت نفسه ليس هناك سوى أمثلة... فمثالية المثال ليست مثالية المثال. ويستحيل أن نتيقن من وضع نهاية للعب الأبطال الشديد القدم هذا والذى تعقدت فيها كل لغات الخطاب الفلسفية منها وغير الفلسفية، والتى أوحى بصور التفكيكية بسبب القصص الأدائى والمكون من عبارة «خذ هذا المثال» ومن بدء اللعبة من جديد»^(٣).

(1) Michaux, 1974, p. 93.

(2) Derrida, 1974, p. 46.

(3) Derrida, 1992a, p. 15.

ولكن نظراً لأن مثل هذه الأمثلة أو عناصر "منظومة" التفكير لا تمثل جزءاً من كل ولا مجال لتجميعها في منظومة، فإن التفكيرية تظل فكرة زلقة. فالزلاقة لا التحكم هي اسم اللعبة، ونحن في الحقيقة مضطرون للتفكير في "التفكيرية" دوماً عن طريق المثال.

حيثما كانت الكتابة - وهي على أية حال نوع من "الصيدلة" - هي "اللعبة" والتفكيرية هي إرجاء إغلاقها فإن المثال على التفكيرية وحده الذى يفتح فكى الميتافيزيقا المغلقين. والتفكيرية تشبه حبة بين شفتى التراث توشك أن تهضم؛ وهي مادة غريبة تحدث تحولاً متناهى الصغر، ولكنها قد تغير كل شيء. أن تستوعب أو لا تستوعب، ما الفرق؟ ما الذى يسهم به تعاطى المخدرات فى التفكير فى القيد؟ كل هذه التساؤلات لا تحل محل غيرها الخاصة بتنظير الإغلاق، بل تتحد معها: الفارق بين النظرية بصورة عامة أو "التفكير" والمثال أو "تعاطى المخدرات" هو مسألة إغلاق (الفهم بقدر إغلاق أى شيء غيره).

ثم إن قرار قول نعم للـ "فارماكون" - التفكير/تعاطى المخدرات - بعد اتخاذه ...

«يبدد الهياج. الصعوبة فى التفكير. التفكير وفق ميلى السابق، وجهة النظر التى كنت أعتقها ... وجهة النظر التى أحمل على التخلي عنها. يجتاحنى تيار إلى حد أن أفكارى تتحرك مع هذا "الشيء" الغزير الهائج المفرط فى نشاطه الذى أحس به يتدفق بفعل ... أفكار لم تعد تتحكم فى نفسها وتتجاوز تدخلها وتطمح للوصول إلى ما هو أبعد»⁽¹⁾.

(1) Michaux, 1974, p. 45.

التفكيرية ساحة هذا الطموح، فهي تتذبذب بين فكرة التجاوز والإبقاء على موطئ القدم في الميتافيزيقا، والذي يرسى صحتها العقلية (ويحفظ مكانها في المؤسسة الاجتماعية). والجرعة المطلوبة لتحقيق التوازن على حافة هذا التفكير لا تحددها وصفة أى خبير، بل تحددها التجربة نفسها. وتزلق نحو "الصمت" المخاطر للضحك أو التأمل أو الغيبوبة الخارجة عن السيطرة.

ولا تنجح الأمثلة قط في بلوغ منتهاها، كأن الاختلاف على سبيل المثال هو موضوع الاستنباط القائم عليه: فهو بلا أى مثال. والمثال ليس مركزيا ولا مفرطاً. وبالتالي فلا بد من الإقرار بحالته اللا نموذجية في الفكر التفكيرى. والأمثلة دائماً تكملية وتعمل عبر نقاط التقاء إستراتيجية تتحول بذلك إلى لا تراتبية. وهو ما يساوى فى الواقع تشويش الفهم الميتافيزيقى للنموذجية. ويستمر «تفكير الميتافيزيقا» على أساس سلسلة من النماذج كتلك التى تشكل هذا الكتاب الذى بين أيدينا، والتى يتميز «تفكير الـ ...» فيها بالإضافة المزدوجة، ما يشوش الفارق بين ما ينتمى للتفكيرية بعامة وما ينتمى للمثال. من ثم فليس ثم افتراض هنا بأن "المخدرات" استثنائية بأى معنى من المعانى، أو أنها تمدنا بنظرة استثنائية إلى التفكيرية. إلا أنها "متفردة". وهذا "المنطق" فى النهاية هو الذى يسمح بتفكير المخدرات وبكل محاولات التفكير فى المخدرات فى علاقتها بعدم قدرتها على الحسم لا تفكيرية ديريدا المنثى للعقار غير القابل للحسم فى "صيدلية أفلاطون"، أى الـ "فارماكون". ولأن العقار يفهم دائماً على أنه ترياق وسم فى أن معاً فهو غير حاسم وحدى ومتعد. ولكن نظراً لعدم وجود نماذج خالصة فليس ثمة وسيلة مخدرة للسم أيضاً. وما تطرحه التفكيرية "إيجابياً" هو فرصة لتمزيق وصفات المرجعيات الصيدلية المفترضة ونواهيها، وفعل ذلك على أساس "صيدلتها" البديلة.

إن ما الذى تقلع التفكيرية عنه؟ إن الـ "فارماكون" غير الحاسم هو "العقار" الذى تعاطته التفكيرية، وأخذة كمكمل هو الوسيلة لإعادة كتابة "نص المخدرات" كما تعرفه حالنا "المعرفة" بالعقاقير و"الخبرة" بالعقاقير. وأخذ العقاقير إلى فلك "الانتحاء المتواصل" للتفكيرية هو ما يجب على أى تفكير للكل أن يعمل، بينما يتذكر الحاجة لمقياس ما. والتفكيرية تقدم نوعاً من الزلل المقيد؛ فتظل على وعى بالخط الفاصل بين الجرعة الفعالة والجرعة السامة مما تعاطى (أو تتناول) فى أى وقت من الأوقات.

إن تحليل آيرين هارفى الـ يقظ لمسألة المثال فى التفكيرية الذى ترى فيه أن كتابات ديريدا تمنع مسألة المثال⁽¹⁾ يتتبع هذا المنع، ولكن بالقصور عن مد التفكيرية للحظتها المفترضة الأخرى وفتح الفكر على التنوع الذى يتجاوز الميتافيزيقا يتحول هو نفسه إلى مثال لليقظة التى تميز التفكير المتعقل. ويعبر رودلف جاشيه أيضاً عن روح قيد تفكيرى؛ وهو ينتقد استقبال فلسفة ديريدا التى «كثيراً ما تفسر فيها بأنها رخصة للعب العشوائى الحر فى استخفاف فاضح بكل قواعد النقاش الراسخة والمتطلبات التقليدية للتفكير والمعايير الأخلاقية الحاكمة للمنظومة التأويلية»⁽²⁾. وحتى ميشو يعبر عن تحفظ مماثل فيما يتعلق بتأويل تجربة المخدر كما سبقت الإشارة - ولكن يقرر كل منهما أن يرسم الخط فى موضع ما.

هذا الاهتمام بالقياس (لا باللياقة) يساعد على التوكيد على أن مشكلة ما بين الإفاقة والتمثل هى هدف كل هذا التأمل. وأنا متفق مع تعبيرات من قبيل الحاجة لقياس التحكم، والتى يدعو إليها أى تفكير تفكيرى. كما أنفق أيضاً وبكل تأكيد مع رأى القائل بأن التفكيرية أكثر من «لعب حر متحرر وإلغاء عدوى للمتناقضات

(1) Harvey, 1992, p. 216.

(2) Gasché, 1987, p. 3.

وإبطال للترانتيات»^(١). إلا أنى حاولت أيضا أن أبين (للضرورة ومن خلال التشبيه) أن مشروع "الإمساك" بالتفكيرية «بكل خصوصيتها»^(٢) يقتصر هو نفسه على اللحظة الميتافيزيقية للتفكيرية. والتورط فى مشروع كهذا كالتورط فى دائرة من التكرار الممل. ومن صور التكرار الممل التى تميز تجربة تعاطى المخدرات، والتى تتميز كما يصفها أفينال رونل بأنها «حالة الإدمان» وأيضا بأنها «تعريض حدثنا لعدم اكتمال المتعة»^(٣). ولعل الأهم أن نسأل فى هذا المقام عما إذا كان الإلحاح فى تدارك «عدم اكتمال المتعة»، والذي يغذى دائرة التكرار المدمن فى تحليل رونل موجه لغرابية تجارب ميشو مع ميسكالين الهلوسة فى مقابل الأفيونيات؛ وما إذا كانت أية نظرية عامة عن الحادثة التخديرية تقتدر إلى غرابية المخدر وخصوصيته ونص ميشو فى تعميم للمعنى. وهنا نجد أنفسنا أمام مسألة ما إذا كانت هناك نظرية عامة للتفكير لا مجرد سلسلة أمثلة.

لـ "حالة الإدمان" نظير يقابلها فى ميزة السواء أو الحالة السوية و"عدم تعاطى المخدرات"، والتى لا هى خير من عدوها الألد ولا أسوأ، بل حالة هى نقبض هوس المخدر التى أقر بها ميشو، ولا تزيد عن "تتميط" لشيء واحد، هو أن السواء والثل كلبيما يوجد أفكارا «قوامها عناصر متشابهة وغير قادرة إلا على التدارك»^(٤). من ثم فتفكيرية المخدرات لا ينبغى أن تظل مثبتة على لحظة إيجاد رموز بديلة لها - "فارماكولوجيا" جديدة - ولا أن تتفر من احتمالات التفكير الذاتى التى يتيحها تعاطى المخدرات كما يبين مثال ميشو.

(1) Gasché, 1987, p. 3.

(2) Gasché, 1987, p. 3.

(3) Ronell, 1992, p. 59.

(4) Michaux, 1974, p. 105.

إعادة كتابة نص المخدرات أو تعاظم المخدرات باعتباره بديلاً

عندما عبر ديريديا عن فكرة النص في التفكيكية بقوله بعدم وجود "نص خارجي" (*Il n'y a pas de hors-texte*) شكك كثيرون في أن التفكيكية إنكار منطور "للتجربة" و"للحقيقي"، وبالتالي فهي تفتقر إلى الجدية. وكانت التجربة على ما يبدو مرفوضة لصالح استطراد يتعذر رفضه وعبث نصي مفتوح النهاية. ومنذ ذلك الحين لقيت صلة التفكيكية باعتبارها مقاربة "للنص" - لا سيما بالمعنى الحرفي لقراءة النصوص الأدبية والفلسفية والتاريخية - قبولاً واسعاً نسبياً في الأوساط الأكاديمية. إلا أن المعنى التأملّي الحق وتحدى ملاحظة ديريديا الاستفزازية المبكرة، والتي تحت على التفكير في كل شيء باعتباره نصاً لايزال يمثل إهانة حقيقية للفطرة السليمة وللفكر الفلسفي. والتعميم الإستراتيجي لمفهوم النص باعتباره "تعبيراً عن الفوارق" كما يقول ديفيد وود ما كان ليعتبر «نقيضاً للوعي والتجربة»، فهذان في حد ذاتهما «يمثلان بنيتيها البدائيتين - أي التمييز والإرجاء»⁽¹⁾. من ثم لم يكن هناك أي إنكار للوعي والذاتية والسطحية والعالم الحقيقي. فالتفكيكية تمثل محاولة للتفكير من حد التمييز بين الداخل والخارج، وبطريقة تقاوم اختزالها الفوري في عتبة شعورية؛ وهو ما تسعى إليه التفكيكية في أي سياق بعينه.

«لو كانت التفكيكية تحدث في كل مكان فيه شيء (وبالتالي فهي ليست مقصورة على المعنى أو النص بالمعنى الحالي والكتبي للكلمة) فلايزال علينا أن نفكر خلل ما يحدث في عالمنا، في الحداثة»⁽²⁾.

(1) David Wood, 1990, p. 63.

(2) Derrida, 1991b, p. 274.

ومهمة "تناص" كهذا إعادة كتابة مظهر خارجي يحدد دائماً بتلازم مع كتابة (سابقة). ويصف جاشيه الكتابة بأنها ما يضع في السياق لا ما ينشأ⁽¹⁾. وهذا معناه فعلياً العبور (أى محو الفارق بين) التكوين والمعنى: تسعى التفكيرية للتفكير من الحد، أى اللا فارق بين "عالم الحياة" و"النص". وهذه الحركة ليست محاولة إجمالية للتفكير فى "توحد"؛ ولكنها تهدف فعلاً إلى نوع من التحويل الظواهرى إلى ما قد يوصف بأنه تناص بعد ظواهرى للاختلاف. وهى تؤكد على أن "الجانب الآخر" من التفكير هو الواقع اليومى المستفز (واللا مستفز)، وأنه لا التفكيرية ولا المخدرات تساعد أحداً على الخروج.

خاتمة: الحياة على هوامش ما لا ينسى

أية قراءة تفكيرية لسرد ميشو الشعرى للثمل تسعى لأن تعمل ما هو أكثر من كشف المسلمات الميتافيزيقية الكامنة وراء إنتاجه. كما تحتاج لإمعان النظر من البداية فى انهيارها المشترك بـ "ملاحظات" ميشو المشار إليها آنفاً، على الأقل فى تركيزها على اللحظات المختلة وظيفياً فى أنساق التفكير، سواء أكانت تصورية أو معاشة. وهناك شيء ذو أهمية يُدرك بوضوح فى "التفكيريات" التى يستكشفها ميشو. وكلما وحيثما ظهرت فكرة المقاطعة والاختلاف فهى ترتبط أيضاً بلحظات "هذيان" و"النّياح" و"نشوة" و"مفاجأة" و"فيض" ليست مجرد صور، بل لحظات "حياة" أيضاً.

و"تجارب" اختلاف كهذه حقيقية بما فيه الكفاية، وكذلك القضاء على السواء الذى يسجله ميشو فى وصفه لما يسميه "محن" (épreuves). على أى بأية دوافع يركز المرء اهتمامه على الحط من شأن نفاذ البصيرة المزعوم فى الثمل وتجربة

(1) Gasché, 1986, pp. 157-8.

الحافة التي يمثلها؟ والأهم أن نشير في هذا المقام إلى أن التفكيكية «تبدأ حيثما كنا»^(١) وأن بداياتها مركبة، وأن الثمل نقطة بداية كغيرها. والتفكيكية لا تهتم بتكرار الإقصاء الميتافيزيقي للثمل لصالح اليقظة، لأن هذا معناه البقاء في نطاق التناقضات الميتافيزيقية.

ويتضح الأمر في شكل اشتباك تفكيكي تناصى مع نص مخدرات ميشو، ضد الميتافيزيقا، وأن الوعي المتفجر وجرف حطام الفكر قد يجد صلته بالأمر فيما يتعلق باستراتيجية اليقظة. ويمكن للمخدرات أيضاً أن تقضى على المرجعية التصورية "للسوى" بصورة عامة. فيرى ميشو أن رحلة إلى حافة السواء تحدث كحدث شعري أو مواجهة مع اللغة ينمحي فيها الفارق بين الكتابة والتجربة في لحظات العقل المؤلمة الناجمة مثلاً عن «الإثارة الشديدة عقب تعاطي جرعات كبيرة من المسكاليين»^(٢). وليس غريباً أن لحظات كهذه يعبر عنها أيضاً كتجربة مع اللغة، وتفكيره يغلب عليه أحياناً تلاعب بيكييتي باللغة:

«الكلمات ترد. كلمات. ليست الكلمات التي أبغى. غير مترابطة بشكل صحيح. ليست بالترتيب السليم. لا تشكل سوى أجزاء من جملة أبحث عنها، قصاصات، شقف ... ولكني أواصل الكتابة، أواصل إضافة كلمات تهدف إلى الظاهرة المدهشة ... يبدو أني أكتب لا لكي أدنو مما ينبغي أن يقال، بل لكي أبتعد عنه»^(٣).

وهل هذه "اللحظة المدهشة" تتعايش مع "تجربة المستحيل" التي كثيراً ما ترد لدى ديريدا باعتبارها «أقل تعريفات التفكيكية سوءاً»؟^(٤) لا شك أن اعتبارية

(1) Derrida, 1974, p. 162.

(2) Michaux, 1974, p. 5.

(3) Michaux, 1974, pp. 27-31.

(4) Derrida, 1992c, p. 200.

السواء التى كان الذهن المتعقل يعيش معها تتكشف هى نفسها على أساس دمار نظامها العادى. لكن اللا عقل أو الهوس لا يعكس إلا السواء ولا يتألف إلا من عناصره. والتفكيكية تدفع إلى ما وراء هذه الحقيقة لكى تكشف عن إحساس لم يعد العقل المغيب موطناً فيه تماماً ولا غريباً عنه تماماً أيضاً.

ولست هناك رومانتيكية أيضاً فى رحلة ميشو إلى حدود السوى. فنظراً لـ "مصاعبه" مع اللغة، ونظراً لمحنة "الشطط الذهنى" التى يكافحها فإنه لا يُكتب وهو مغيب^(١). وما يتعلمه هو أنه لكى يكتب لابد أن يصبح كاتب حافة. وهذه أيضاً محنة، محنة لابد أن يواجهها كل من يكتب عن المخدرات اليوم؛ وكاتب كهذا لابد أن يرفض إغراءات كل من الزهد المتعثر والعقل الذرائعى، وأن يتحاشى الشرطة ويختبئ من الأطباء النفسيين ويجازف بأن يباع له السم أو دواء وهمى ويتفاوض مع كل قوى التحكم الأخرى التى تسعى لتحديد معنى "المخدرات"، بل منعه من تعاطيها. ومن منظوره الخطر على عتبة الشعور علم ميشو بـ "الهوية المخزية المفروضة" التى أجبر على إعادة اتخاذها لدى عودته - عندما نزل^(٢).

وبالتفكيكية ما يصعد يهبط فى مكان آخر ويتحول بصورة ما. وعارض "السوى" تأكد الآن بصورة لم يكن عليها قبل انتحاء التفكيكية المتحد مع انتحاء ميشو "النفسى". وتعاطى المخدرات (كثيمة) لم يبتدع الهذيان أو الهوس أو الصخب. أية مقارنة تفكيكية للمخدرات تكشف العمومية التعيسة للتفكير فى المخدرات من حيث البدائل الزائفة للدواء. وهذه القراءة لم تسع لمسايرة نص ميشو فيما يتعلق بما «تكشفه» المخدرات حسب قوله «من أنفسنا لنا»؛ بل سعت لإيضاح كيف يمكن لتفكيكه سرد المخدرات أن يوجهنا نحو وصفات بديلة «للمخدرات»، وصفات تتناسب بدرجة أكبر مع ثقافة «العيش على حواف ما لا يُنسى»^(٣).

(1) Michaux, 1974, p. 46.

(2) Michaux, 1974, p. 47.

(3) Michaux, 1974, p. 170.

المصادر والمراجع

- Anis, Martin (1975), *Dead Babies* (Harmondsworth: Penguin).
- Burroughs, William (1993), *Naked Lunch* (London: Flamingo).
- Derrida, Jacques (1974), *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins Press).
- (1978), *Writing and Difference*, trans. A. Bass (London: Routledge and Kegan Paul).
- (1981a), *Positions*, trans. A. Bass (Chicago: Chicago University Press).
- (1981b), *Dissemination*, trans. B. Johnson (Chicago: Chicago University Press).
- (1991a), 'Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce', in *Between the Blinds*, ed. P. Kamuf (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf).
- (1991b), 'Letter to a Japanese Friend', in *Between the Blinds*, ed. P. Kamuf.
- (1992a), 'Passions: "An Oblique Offering"' in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell).
- (1992b), 'This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida', in *Acts of Literature*, ed. D. Attridge (London: Routledge).
- (1992c), 'Afterwords: or, at least, less than a letter about a letter less', trans. Geoffrey Bennington, in *Afterwords*, ed. Nicholas Royle (Tampere, Finland: Outside Books).
- (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London: Routledge).
- (1995), 'The Rhetoric of Drugs' in *Points . . .*, ed. E. Weber, trans. M. Israel (Stanford, CA: Stanford University Press).
- Gasché, Rodolphe (1986), *The Tain of the Mirror* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
- (1987), 'Infrastructures and Systematicity', in *Deconstruction and Philosophy*, ed. J. Sallis (Chicago, IL: Chicago University Press).
- Harvey, Irene (1992), 'Derrida and the Issue of Exemplarity', in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell).
- Michaux, Henri (1974), *The Major Ordeals of the Mind*, trans. R. Howard (London: Secker and Warburg), originally published as *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites* (Paris: Gallimard, 1966).
- Ronell, Avital (1992), *Crack Wars* (Nebraska: University of Nebraska Press).
- Welsh, Irvine, (1993), *Trainspotting* (London: Secker & Warburg).
- (1996), *Ecstasy* (London: Jonathan Cape).
- Wood, David (1990), *Philosophy at the Limit* (London: Unwin Hyman).

التفكيرية والأخلاق

جيوفرى بننجتون

التفكيرية لا تطرح أخلاقاً. وإذا كان مفهوم الأخلاق - كل مفاهيمها - جاءتنا كما تجيننا دوماً من تراث بات من المؤلف تسميته "الميتافيزيقا الغربية"، وإذا كانت التفكيرية كما أعلن ديريدا من البداية تهدف لتفكيك "الكل الأكبر"^(١) الشبكة المترابطة من المفاهيم التي ورثنا عن تلك الميتافيزيقا، فإن "الأخلاق" تقبل أن تكون تيمة للتفكيرية ومفعولاً لها، ويمكن تفكيكها بدلاً من أن تكون فاعل إعجابها أو توكيدها. فالأخلاق ميتافيزيقية تماماً وبالتالي فلا مجال لافتراضها أو توكيدها في التفكيرية. والطلب على "أخلاق تفكيرية" أو الرغبة فيها بهذا المعنى محكوم عليه بالفشل.

ومع ذلك فمن خلال سذاجة بعض ردود الفعل حيال التفكيرية، والتي أرادت أن تقدمها بشكل مباشر باعتبارها أخلاقية كما لو كان عبء التفكيرية يتمثل في تحريرنا من الوهم الميتافيزيقي وإدخالنا في نور الهناء الأخلاقي والإيمان بصلاح الذات^(٢) يمكن لنا أن نكتشف حقيقة ما تستحق الاسترسال فيها. فالتفكيرية تفكك

(1) Derrida, De la grammatologie (Paris: minuit, 1967), p. 68 [46].

(٢) انظر تعليقات ديريدا على هذه الرؤية في

Passions: l'offrande oblique (Paris: Galilée, 1983), pp. 13-15 [12-14].

=

وجرى الاستشهاد بها بصورة مطولة في

الأخلاق أو تبين الأخلاق وهي تتفكك بالتفكيرية، إلا أن شعوراً ما بالأخلاق أو بالأخلاقى يفلت من التفكير أو يبقى باعتباره أصلها أو مصدرها. والتفكيرية لا تكون أخلاقية، ولا يمكن أن تطرح أخلاقاً، لكن الأخلاق قد تعطى فكرة عن التفكيرية، ويمكن للتفكيرية أن تطرح طريقة جديدة للتفكير فى بعض المشكلات التى كانت الأخلاق هى التى تطرحها فى العادة.

نمط هذا النقاش مألوف من حركات تفكيرية أخرى. والكتابة مثلاً هى فى حد ذاتها مفهوماً ميتافيزيقياً يطرح من خلال نزعتة الميتافيزيقى مصادر مهمة لتفكير الميتافيزيقا. وكذلك بالنسبة لمفهوم الدلالة أو مفهوم المجاز. والمفاهيم التى تجعلها الميتافيزيقا ثانوية يمكن إثبات أنها أساسية وتشكل المفهوم الأساسى (وفى النهاية "الوجود") الذى يبدو أنها مستقاة منه. وبهذا المعنى فقد تمد "الأخلاق" التفكيرية بمصادر مكبوتة أو تركتها نزعتها الميتافيزيقية دون استغلال، وهذه المصادر قد يثبت أنها بصورة ما "أقوى" من تلك النزعة الميتافيزيقية. على أى ففى هذه الحالة يمكن فهم التفكيرية كأخلاقية وربما الأخلاق نفسها. وفى "قوة القانون" يزعم ديريدا أن العدل (فى تمايز عن الحق أو القانون) هو الحالة غير القابلة للتفكير من التفكيرية، ويبدو أن هذا لابد أن له صدى أخلاقياً لو فهم⁽¹⁾.

هناك بالطبع فارق واضح واحد على الأقل بين الكتابة والأخلاق باعتبارهما موردين تفكيكين محتملين، وهو وضعهما الشديد الاختلاف فى الفكر الميتافيزيقى. فالكتابة على أحسن الفروض مفهوم ثانوى فى نطاق (نطاق اللغة) جعل هو نفسه

= Simon Critchley, "The Ethics of Deconstruction: an Attempt at Self-Criticism", and Robert Bernasconi, "Justice without Ethics", p. 58. Critchley, The Ethics of Deconstruction (Oxford: Blackwell, 1992)

يمثل مقدمة مفيدة عن هذه المسائل.

(1) Force de loi (Paris: Galilée, 1994), p. 35 [945].

ثانويًا في الفكر التقليدي، في حين أن الأخلاق ومن البداية أحد الأقسام الأساسية للفلسفة أو أحد أفرعها الرئيسية. من المتوقع إذن أن تكون مفهومًا أكثر تعقيدًا وتميزًا من "الكتابة"، وتمثل مهمة أصعب بالنسبة للتفكيرية. وفي حين أن "الكتابة" تستخدم بشكل واضح ومتواصل لدى ديريدا كأداة في التفكير التفكيكي ومفككة بشكل تام في كل من هينتيها التقليدية والتفكيرية، فإن "الأخلاق" لا تعامل بهذه الصورة، ووجودها السافر لدى ديريدا كما سنرى يتركز في تناوله كتاب إيمانويل ليفيناس الذي يركز فكره فيه على إزاحة المعنى الميتافيزيقي التقليدي للأخلاق باسم التصور المعاد تعريفه للميتافيزيقا. وهذه المناقشات حول ليفيناس هي التي ستبين لنا وجهتنا.

من ناحية أخرى فلو نجح ديريدا في تحقيق تفكيك "المجموع الكلي الأكبر" أو في دفعه قديمًا بحق لنا أن نتوقع ألا يخفق تفكيره بصورة عامة في أن تكون له آثاره في النطاق الفلسفي الذي يعرف بالأخلاق، وألا يكون من الزيف نشر نقاش حول "التفكيرية والأخلاق" في كتابه ككل (تسعى الهوامش هنا لإضفاء معنى على هذا الاحتمال). وسنرى أن هذا هو الحال: المفهوم العام لـ "الأثر الأصيل" كما تطور في *De la grammatologie* يشتبك على الفور مع "العلاقة بالآخر" التي يمكن لنا أن نتبع ليفيناس في اعتبارها أساس الأخلاقي. وسيكون لهذا نتيجتان واضحتان، الأولى أن الفكر التفكيكي بصورة عامة له مغزى أخلاقي بسبب حالة الأثر الأصيل هذه؛ والأخرى أن الفكر التفكيكي ستكون لديه تدخلات بعينها في المفردات الميتافيزيقية التقليدية للأخلاق، حول مفاهيم مثل المسؤولية والقرار والقانون والواجب.

والافتتاح اللا أخلاقي للأخلاق يمكن رؤيته بشكل مستقيم، ولكنه عنيد في حقيقة قراءة هذا مثلاً هنا والآن^(١). فأى نص و"قبل" تؤكد أو نقل أى شيء ينشأ كأغراء بقراءة تأتي دائماً فيما بعد^(٢). وليس ثم نص يمكن أن يجعل أية قراءة بعينها حتمية له (لعل نص القوانين المثال الأوضح في هذا المقام؛ فالقوانين تسعى لاستبعاد أية قراءة غير تلك التي "يقصدها" الشارع وقصر القراءة عليها دون غيرها)، ولكن ما من نص يمكن أن يفتح لأية قراءة (ما من نص مبهم بشكل مطلق في قراءته)، بل يترك حيزاً أو حرية هي ما يمثل القراءة كقراءة لا فك، رموز سليبي. ولن تكون هناك ممارسة ولا عادات قراءة بدون هذا الافتتاح وبدون أن يظل هذا الافتتاح مفتوحاً. (علم التأويل حلم إغلاق هذا الافتتاح.) وأية قراءة مهما بلغ احترامها للنص المقروء (أى الطريقة التي يقرأ بها النص نفسه) تحدث في هذا الافتتاح، لذا فالنصوص ليست رسائل، ولذا يعد مفهوم "التواصل" الكلاسيكي غير مجدٍ في مناقشتها. يترتب على ذلك أن على القراءة واجب احترام "رغبات" النص (قراءة نفسه بطريقة ممنهجة بأوضح صورة) وفتح هامش حرية

(١) نص ديريدا الثاني عن ليفيناس وهو بعنوان

'En ce moment meme ...', in Psyché: Interventions de l'autre Paris: Galilée, 1967
يقدم شواهد كثيرة من كتابات ليفيناس لاستناده للحظة الراهنة للكتابة أو القراءة في النص نفسه، ويبين أن مثل هذه اللحظات تكرر مفكك لبعضها البعض، حيث يقطع النص نفسه ويجمع مقاطعته في بنيته. وغموض أو التباس المصطلحات المباشرة أو المفهومة في النصوص المكتوبة تعد من سمات الأثرية للكتابة لدى ديريدا والنقطة التي تتعطل فيها تطلعات علم الظواهر:

La voix et le phénomène Paris: PUF, 1967

جعلت الضمير "je" وتأثيرات تكراره صلب تحليلاتها.

(٣) التأملات التالية عن القراءة هي تلخيص لعرض أطول في مستهل مقال بعنوان

'Lecture - de Georges Bataille', in Georges Bataille - après tout, ed. D. Hollier (Paris: Belin, 1995).

وقارن وصف كريتشلي المختلف نوعاً لـ "القراءة المغلقة" في

The Ethics of Deconstruction.

لأية رغبات من هذا النوع مما لا يمكن إدراكه بدونها. ولا يدرك القراء تلك الرغبات (التي يُظن عادةً أنها مقاصد "المؤلف") إلا بالانفتاح على الافتتاح الذي يمثل قابلية النص للقراءة - مهما تدنت هذه القابلية في الحقيقة - وهي قابلية تفوق تلك الرغبات. ولا يكون النص نصاً إلا إذا كان قابلاً للقراءة بهذا المعنى على الأقل، مما يعنى أنه يمكن قراءته دوماً بشكل مختلف حسب الطريقة التي يرغب النص في أن يُقرأ بها. فالعلاقة المحترمة بالنص تمنع المرء حتى من مجرد لمسه. إذن فأخلاقيات القراءة عبارة عن تفاوض على الهامش الذي تفتحه قابلية القراءة.^(١) ويصوغ ديريدا هذا الوضع فيما يتصل بالتراث أو المواريث. ففي "خيالات ماركس" مثلاً يقول:

«الإرث لا يُجمع، وهو لا يتحد مع نفسه قط. ووحدته المفترضة إن وجدت لا تتمثل إلا في وصية لتوكيد الاختيار. ومعنى "يجب" (il faut) أن عليك أن تصفى وتتقى وتتقصد، عليك أن تفرز الاحتمالات التي تسكن الوصية نفسها. وإذا أضفى الوضوح على إرث وإذا لم يطلب في الوقت نفسه التأويل ويتحداه فلن يكون على المرء أن يرثه. ويتأثر المرء به كما يتأثر بسبب - طبعي أو تطوري. والمرء دائماً يرث سرّاً يقول له: "اقرأ، هل أنت كفاء لذلك؟".»^(٢)

(١) أخلاقيات القراءة المشار إليها هنا لها علاقة إرث واضحة بوصف هايدجر في الـ "كانتوبوخ"، ولكنها لا تقبل تبرير هايدجر لما يستخدمه كعنف لازم للتأويل تفرضه "قوة فكرة إلهامية". ونتناول هذا في علاقة بكاتط في كتاب لنا بعنوان La frontière (تحت الطبع). وانظر أيضاً J. Hillis, The Ethics of Reading New York: Columbia University Press, 1987.
(2) Derrida. Specters de Marx, p. 40.

ويقول بعد ذلك بقليل:

«الإرث ليس شيئاً يوهب، بل هو مهمة. وهو يظل أمامنا بصورة لا تقل قطعية عن حقيقة أننا ورثته حتى قبل أن نرغبه أو نرفضه، ورثة في حداد كسائر الورثة. لا سيما من أجل ما يسمى ماركسية. فأن "يكون لك وجود" معناه "أن ترث". وكل التساؤلات المتعلقة بالوجود وما هو مقدر للمرء (أو غير مقدر) هي تساؤلات عن الميراث. وتذكر هذه الحقيقة ليس فيه حماس النظر إلى الوراء، ليست فيه نكهة الماضي. والرجعية ورجعي وارتكاسي ليست سوى تأويلات لبنية الميراث. ونحن ورثة، مما لا يعني أننا نتلقى هذا الشيء أو ذاك أو نملكه، بل معناه أن الوجود الذي هو نحن ميراث أولاً وقبل كل شيء، سواء شئنا أم أبينا، وسواء علمنا أم لم نعلم»⁽¹⁾.

ويظهر مفهوم الإرث أيضاً في لحظة فارقة في نص عن نلسون مانديلا: فبعد الإشارة إلى إعجاب مانديلا بتراث الديمقراطية النيابية الأوروبي يقول ديريدا:

«ولكن لو كان معجباً بهذا التراث فهل معنى هذا أنه وارث له وبمذه البساطة؟ نعم ولا حسب فهم المرء للميراث. فقد يرى أحدهم أن الوارث الحق من يصون ويكثر، ومن يحترم منطق الإرث لدرجة قلبه وقت اللزوم على من يدعون أنهم حائزوه، لدرجة الوقوف في وجه الغاصبين حتى قبل رؤية الشيء الموروث، ولدرجة الخروج للنور بما لم ير النور من قبل»⁽²⁾.

(1) Derrida, *Specters de Marx*, p. 94 [54].

(2) Derrida, "Admiration de Nelson Mandela", in *Psyché* (Paris: Galilée, 1987), p. 456; cf. too pp. 471-2, and *Du droit à la philosophie* (Paris: Galilée, 1990), pp. 82 and 449.

ويترتب على هذا الوضع أن القراءة كميراث ليست علاقة أخلاقية في حد ذاتها، بل إنها يمكن اعتبار أنها تضرب مثلاً بالعلاقة الأخلاقية باعتبارها علاقة غير متكافئة بآخر غير قابل للترويض أو الاستيعاب. وهذا الآخر ليس آخر بشكل مطلق (ولو كان كذلك فإن النص لا يدرك كنص، ولا يدعو للقراءة)، لكن غيريته (الإصرار على الدعوة للقراءة وحقيقة أن القراءة ليست مجرد فعل ساكن لفك الرموز) يتعذر اختزالها^(١). وفي هذا الموقف حيث يكون على المرء واجب القراءة احتراماً لما يجعل القراءة ممكنة (أى ما يجعل من المستحيل للقراءة أن تكون مجرد فك رموز) فإن واجب المرء أن يكون مبتكراً. والابتكارية معناها ألا تكون مؤدياً للواجب وحسب. فالقراءة القائمة على الواجب (العلمية مثلاً) لا تبدأ لتؤدي واجبها بقدر ما تميل لإغلاق الفتحة التي تجعل القراءة ممكنة وضرورية في المقام الأول^(٢) ويمكن مد هذا المنطق ليشمل مفهوم الواجب بصورة عامة - يقول كانط إن المرء لا يجب أن يتصرف وفقاً للواجب وحسب، بل من منطلق الواجب ومن

(١) هذا هو جوهر بعض ماخذ ديريدا على مقال ليفيناس "العنف والميتافيزيقا" ضمن كتاب "الكتابة والاختلاف"

(Lévinas, "Violence and Metaphysics", in *Writing and Difference* (Chicago, Cicgo University Press, 1978);

ليفيناس يعارض مشكلات هاسلر في "تأملات ديكراتية" مع مسألة الآخر بمعنى أن الآخر هو من عداى، ويدافع ديريدا عن هاسلر على أساس أن غيرية الآخر ليس أمامها فرصة للوجود إلا بمعنى أن الآخر مثلى تماماً. وليس الآخر آخر فعلاً إلا إذا عاد إلى وضعية نوعية الغيرية التي يمكن أن تكون لأشياء العالم الخارجى؛ وغيرية الآخر بمعناها عند ليفيناس تتوقف وفقاً لهذا التحليل المبكر على حقيقة أن الآخر يفترض أن يكون مثلى بدرجة تكفى لأن تبرز غيريته (باعتبارها "أصل آخر للعالم" فى التعبير الظواهرى). ويجد ديريدا نفسه هنا فى موقف غريب: فالصوت والظاهرة *la voix et la phénomène* تفترض (ودون تحليل مفصل) أن مسألة الآخر والمسائل الزمنية المرتبطة بالإعادة (تكرار، تمثيل، احتفاظ) تعد من النقاط التى كانت ظواهرية هاسلر أضعف ما تكون فيها.

(٢) ناقشت ذلك فى سياق مجلة "دراسات فرنسية" وفى بحث بعنوان *Faire semblant* مقدم لتلك المجلة فى مؤتمرها السنوى الخمسين فى سنة ١٩٩٧

أجل الواجب (وإلا فإن المرء يظل دوماً يقلد ما يعتبره سلوكاً واجباً)^(١)، بل إن المنطق الآخر لذلك هو أن المرء لابد باسم الواجب أن يتصرف لا بسبب الواجب وحسب، بل من منطلق الواجب، بمعنى ابتكار شيء يتجاوز ما يمليه الواجب. واتباع الواجب ومراجعة التصرف المناسب في كتاب قانون أو أحكام يعد أى شيء إلا أخلاقى - وهو على أحسن الفروض إدارة للحقوق والواجبات أو بيروقراطية أخلاق. وبهذا المعنى فأى فعل أخلاقى يستحق اسمه يعتبر إبداعياً وعنصرًا إبداعياً، ولكن فى رد فعل ومسؤولية أمام الآخر (النص المقروء هنا). فأنا على أية حال أقرأ نص الآخر ولا أحاول أن «أعبر عن نفسى»: وهو موقف عام. وليس بوسعى فى الحقيقة أن «أعبر عن نفسى» وأمارس حريتى إلا فى موقف رد الفعل والمسؤولية هذا تجاه غيرية النص الآخر باعتباره جزءاً من "تراث" أدين له دائماً بالفضل.

و"أخلاقيات القراءة" هذه تغذى صيغ ديريديا منذ أوائل أعماله. ففى تناوله فرويد أو ليفى شتراوس مثلاً يتضح ألا فرار من "التواطؤ" مع التراث (فهو وحده الذى يمدنا بكل مفاهيمنا ومفرداتنا)، فتصبح المسألة مسألة تفاوض على ذلك

(١) انظر مثلاً 69 p. Kant, Critique of Practical Reason (Cambridge University Press, 1997). "من ثم فمفهوم الواجب يتطلب من الفعل الموضوعى أن يتوافق مع القانون، ولكنه يتطلب من المبدأ الأساسى للفعل الذاتى احترام القانون باعتباره السبيل الوحيد لتحديد إرادة القانون. وعلى هذا تقوم التفرقة بين الوعى بالتصرف وفقاً للواجب ومن منطلق الواجب، أى احترام القانون، فالأول (الشرعية) ممكن حتى لو كان الميل وحده هو الخلفية التى تحدد الإرادة، فى حين أن الأخير (الأخلاق) يقوم على أن الفعل يتم من منطلق الواجب، أى من أجل القانون وحده". وإعادة صياغة هذه الفكرة عند ديريديا كالتزام بالتصرف المبدى من منطلق الواجب يجعل ما نتصرف على هذا النحو لأجله لا القانون، بل العدل بالمعنى المقصود فى Force de loi حيث يطرح العدل (وراء أية صياغة لها كقانون أو حق أو مؤسسة) بوصفه "حالة التفكيكية غير القابلة للتفكيك" أو حتى باعتباره التفكيكية نفسها (ص ٣٥). ولابد من تهيئة الانفعال الأخلاقى الواضح الناجم هنا بالاحتمال اللازم لنوعية التقليد التى يحرص كاتظ على استبعادها.

التواطؤ اللازم (ما لدينا هنا يسمى إرثًا أو مجرد قراءة). فمقال "فرويد ومشهد الكتابة" مثلاً يبدأ بإدانة فرويد بدعوى أن كل مفاهيمه موروثه عن التراث الفائق وبالتالي فلا مجال لأن تكون أصيلة أو جديدة كما نظن. إلا أن ديريدا يواصل من فوره ليعترف بأن موقف الإرث هذا في حد ذاته لا مجال لأن يستحيل سبباً للشكوى أو النقد، لأن هذا الموقف حتمي؛ فكل فرد لابد أن يرث بالضرورة مفاهيمه من التراث، لذا فسبب الشكوى يزول ويتحول الاعتراض على فرويد إلى حقيقة أنه «لم يفكر في الضرورة التاريخية والنظرية لهذا الموقف»^(١). وكذلك في المقال القديم الشهير عن "البنية والمدلول والتلاعب في لغة العلوم الإنسانية" يقيم ديريدا حول ليفي شتراوس وبسرعة حتمية "تواطؤ" ما مع التراث؛ وبناءً على هذه الحتمية تصبح المسألة مسألة كيف يتم تداولها وتأملها. ومثل فرويد لا يسع ليفي شتراوس سوى أن يرث فكره عن التراث؛ وما كان متوقعاً منه أن يعمل به (وهذه بالتالي شكوى أخلاقية) هو أن يفكر في تلك الحتمية نفسها. فبذلك وحده كما جرى الجدل كانت هناك فرصة لعمل شيء حيال الإرث الذي لا يمكن للمرء أن يختار ألا يحمله^(٢).

إن فوضع القراءة هذا يشترط قالباً بعينه للتفكير في الطبيعة الموروثة للفكر بعامة، والالتزام (لا ضرورة، وبالتالي ما يسميه ديريدا فرصة) بالقراءة وبالتالي إعطاء المرء نفسه إمكانية إحلالها. وبناءً على هذا التفسير فإن استهتاراً واضحاً (ما أسميه قراءة) يفتح احتمال المسؤولية كاستجابة للآخر باعتباره ليس آخر تماماً

(١) أتناول هذه الإيماءة في السياق الخاص بعلاقة ديريدا بفرويد في مقال بعنوان *Circanalyse – la chose même* ضمن كتاب بعنوان *Depuis Lacan* (تحت الطبع) من إعداد باتريك جويومار ورينيه ماجور.

(٢) «لعل جودة أية لغة خطاب وخصوبتها تقاس بالقسوة النقدية التي يتم التفكير بها في العلاقة بتاريخ الميتافيزيقا والأفكار الموروثة» (L'écriture et la difference (Paris: Seuil. 1967).

بالضرورة. ولكن لو كان هذا الوضع عاما ويضع تعاملات المرء الفكرية بصورة عامة في وسط قد يلجأ لشعور تم إحلاله (مقروء بمسؤولية) للأخلاق لوصفها^(١) فإن هذا الشعور بالأخلاق يتضاعف عندما تكون التصورية المقروءة والموروثة هي تصورية الأخلاق نفسها. فمؤلف ديريدا يتناول بصورة قد نسميها أخلاقية العلاقة بتقليدية الفكر بصفة عامة، كما يتناول وفي ذلك الوسط تقليدية المفاهيم الأخلاقية بصفة خاصة، بل إنه دأب على ذلك بصورة متزايدة في السنوات الأخيرة. وهذا التأمل الواضح في أخلاقيته قد يتميز وبسرعة باعتبار أنه يحدث في فضاء بين نقد "ظواهرى" للتقسيم التقليدى للفلسفة (بما في ذلك المكان الذى يعطيه هذا التقسيم للأخلاقى) ومحاولة ليفيناسية لاستعادة شعور بالأخلاقى باعتباره "فلسفة أولى". ويريد ديريدا أن يسجل قوة هاسرل أو شك هايدجر في مكانة الأخلاق فى الفهم التقليدى للفلسفة^(٢) ومطلب ليفيناس القوى بإعادة النظر فى الأخلاق باعتبارها فلسفة أولى تسبق ما يسميه علم الوجود. والإشارة للفيناس لا تقل ضرورية لدى ديريدا عن الإشارة لهايدجر، ومن سبل إيجاد طريق فى مؤلف ديريدا تتبع المقالات الكبرى الثلاث المخصصة للفيناس^(٣). وسبق أن اطلعنا على بعض الشكوك التى أثيرت فى مقال "العنف والميتافيزيقا" حول فكر ليفيناس الأساسى، واستخدمنا مقال

(١) للمزيد عن مسألة الاستجابة والمسؤولية انظر Gasché, *Inventions of Difference* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994) وتحفظاتى فى

"Genuine Gasché (perhaps)". *Imprimatur*, 1, 2-3 (1996), pp. 252-7.

(٢) فى مقاله "العنف والميتافيزيقا" يقرن ديريدا هايدجر بهاسرل على الأقل فى أنه يجمع بينهما (١) التزام بالمصدر اليونانى للفلسفة (٢) سعى لتجاوز الميتافيزيقا أو تقليصها (٣) "تصنيف الأخلاقى هنا لا ينفصل عن الميتافيزيقا وحسب، بل ينتمى لشيء آخر غيرها، مثال أقدم وأكثر راديكالية.

(٣) هذه المقالات وبفاصل ست عشرة سنة بينها هي:

"Violence et Métaphysique" (1964): "En ce moment même dans cet ouvrage me voice" (1980); "Le mot d'accueil" (1996).

"في هذه اللحظة بعينها ... إيجاد أخلاقية أصيلة ما في التناص نفسه؛ ونركز الآن على "كلمة ترحيب" للاستفاضة عن بعض اللحظات الأخلاقية الأكثر إيجابية لدى ديريدا.

وجهة النظر الأساسية في هذا النص كما يلي: يرى ليفيناس أن الأخلاق تبدأ في الترحيب بالآخر الذي «يبدو» غير غريب في وجهه^(١). هذا التفتح المبدئي يحدد العلاقة الأخلاقية بأنها وجهًا لوجه، علاقة ثنائية لا متكافئة. ويرى ليفيناس أن هذه العلاقة وحدها وباعتبارها أخلاقية في جوهرها تعطي إمكانية الشعور في موقف كان سيصبح في غير ذلك الوضع موقف حيرة^(٢). هذه العلاقة المباشرة مع الآخر وباعتبارها لا متكافئة تتميز بتفوق الآخر، ما يعنى في هذا السياق أن للآخر حجية مسبقة على أو يسمح "لى" بالوجود كمسؤولية أمام الآخر وعنه. فأنا لا وجود لى أولاً، ثم أواجه الآخر؛ ويدعوني الآخر (المفرد دائماً) للوجود باعتبارى دائماً مسؤولاً عنه بالفعل^(٣). وفي "كلمة ترحيب" يصير ديريدا على تأثر هذه العلاقة الثنائية (وإن كانت غير متكافئة) ومن البداية بالطرف الثالث. واحتمال الطرف الثالث هذا (آخر آخر أو آخر الآخر) هو مكان رد الفعل والمسؤولية، فالطرف

(١) يصف ليفيناس الوجه باستفاضة في الفصل الثالث بعنوان "الوجه والمظهر الخارجى من كتابه "الكل واللاتماهى" (١٩٦٩).

(٢) انظر المقال المهم بعنوان "La signification et le sens" (المعنى والدلالة) حيث يرد مفهومًا الاهتداء والحيرة بصورة متكررة. انظر على سبيل المثال الصفحات ٣٤، ٣٦، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٤٤، ٦٠، ٩١، ٩٣، ٩٧، ٩٩. ويمكن أن نبين في قراءة موازية لنص كانط المختصر "ما معنى الاهتداء في الفكر؟" أن التركيز على الاهتداء لا يكون له معنى إلا في سياق سابق للحيرة بحيث يحتفظ الاهتداء دوماً بأثر من الحيرة نفسها التى يفترض أن يقضى عليها. انظر أيضاً تأملات ديريدا عن فكرة "التوجه" فى (L'autre Cap (Paris: Minuit, 1991).

(٣) استخدم الضمير المذكر لأنكر بأن ليفيناس له فكر محدد ومعتد عن الاختلاف الجنسى والمؤنث. ويلفت ديريدا إلى ذلك فى نهاية مقاله "العنف والميتافيزيقا" (ص ٢٢٨) ويخصص قسماً كبيراً من مقاله "فى تلك اللحظة بعينها" لمناقشته (ص ١٩٢-١٩٨)؛ وانظر أيضاً "كلمة ترحيب" (ص ٧١-٨٥) للمزيد عن وصف ليفيناس الفضاء المحلى بأنه مؤنث.

الثالث هو إمكانية طرح تساؤلات حول رد الفعل والمسؤولية هذين (ص ٦٣). وبقراءته ما وراء المقصد الظاهر لنص ليفيناس يريد ديريذا أن يقول إن هذا الوجود الأصيل للطرف الثالث في المواجهة مع الآخر قد يتنازل عن صفاء العلاقة الأخلاقية أو يندسها، وإن هذا التلوّث المحتمل وهذا التنازل عن الصفاء ضروريان لكي نتجنب العلاقة الأخلاقية احتمال عنف مطلق من هذا الصفاء نفسه^(١). فاللقاء الوحيد مع الآخر في المواجهة لو لم يكن دائماً موضع تنازل من الطرف الثالث (وبالتالي بإمكانية التواصل والوضوح والمؤسسية والتسييس) فإن العلاقة الأخلاقية المفترض أنها صافية قد تكون دائماً علاقة العنف الأسوأ:

الطرف الثالث لا ينتظر، فغيريته تناديه من لحظة إلهام الوجه في المواجهة. فغياب الطرف الثالث قد يعرض صفاء الأخلاقي للعنف في المباشرة المطلقة للمواجهة مع الفريد. لا شك أن ليفيناس لا يقوّلها بهذا النص. ولكن ماذا هو فاعل عندما يناشد العدل ويؤكد ويعاود التأكيد على أن العدل "ضروري" (il faut)؟ ألا يأخذ في حسابه حينئذ فرضية عنف أخلاق صافية ومباشرة في لقاء الوجه؟ عنف قد يطلق له العنان في تجربة الجار وتجربة التفرد المطلق؟ تجربة استحالة تمييز الخير والشر والحب والبغض والعطاء والأخذ والرغبة في الحياة والسعي للموت والترحيب المضياف والانطواء الترجسي أو الأناني؟

(١) يقدم ليفيناس نفسه فكرة الـ "هو" "ما وراء الوجود" الذي تصدر عنه غيرية الآخر. وهذا البعد هو الذي يسمح بتسامي الآخر ليقدّم التوجيه والانتماء للرب، ومن المهم بالنسبة لليفيناس أن يتصور "إلهاً لم ينس بالوجود" كما يقول في "الملاحظة المبدئية" لـ Autrement qu'être. أما بالنسبة لديریدا فهذه الغيرية وحدها هي مبدأ النفس، وهذا وحده يضمن أن أي "توجيه" قد يقال إنه يقدمه لا بد أن يؤخذ في سياق حيرة أشمل وأكبر. انظر التعليق الصريح على ضرورة النفس في "En ce moment même" ... ص ١٨٢.

وهكذا فالطرف الثالث يحمى من دوار العنف الأخلاقي نفسه. وقد تتعرض الأخلاق بشكل مضاعف لهذا العنف نفسه: تتعرض له لكي تعانیه أو لتمارسه. تبادلياً أو بشكل متزامن. صحيح أن الطرف الثالث المدافع أو الوسيط في صيرورته القضائية السياسية بدوره يخالف ولو افتراضياً على الأقل نقاء الرغبة الأخلاقية في الفريد. من هنا كانت المفاجعة المخيفة للقيّد المضاعف (ص ٦٦).

هذا التحليل الذي يدفع النص المقروء بالأسلوب التفكيكي النمطي إلى ما وراء دعاواه الصريحة، ولكنه يحترم في الوقت نفسه منطق اقتصاد النص ويلبى سيناريو "أخلاقيات القراءة" الذي سبق أن وضعناه، يفرز موقفاً يمكن أن نصادفه في كل المواقف التفكيكية؛ موقف ذو قدرة على الدنس تهدف لتعليل كل من إمكانية أي نقاء واستحالة مسبقة لتحقيق أي نقاء من هذا النوع. والمنطوق هنا يبين بصورة عامة نواظراً بين ظروف الاحتمال وظروف الاستحالة بحيث إن الاحتمال اللازم لفشل الحالة النقية المفترضة (أو المرغوبة) أو كشفها أو تدنيسها يكفي لتبرير الظن بأن النقاء مكشوف أصلاً بحكم تكوينه. والشئ الذي يفترض أن يحمى النقاء المعنى هو الشئ الذي يكشفه^(١). في هذه الحالة لا تنشئ العلاقة الأخلاقية نفسها كأخلاقية إلا بحماية نفسها من نفسها في صورة الطرف الثالث: لكن هذه الصورة نفسها ستمنع الأخلاقي دائماً من أن يكون العلاقة النقية التي كان يفترض أن يكون، وهنا يلقي بظلال من الشك على أولويته كأخلاقي.

(١) هذه بنية تقبل التعميم في الفكر التفكيكي وتلاحظ بسهولة في المناقشات حول الحياة والموت في السياق الفرويدي؛ فالحياة لا تكون حياة إلا عندما تحمي نفسها إلى حد ما من نفسها (الحياة الخالصة أو غير المحمية هي الموت الفوري) في اقتصاد موت ("Freud et la scene de l'écriture", pp. 300-1 [202]). والمنطق نفسه يعمل في تحليل العلاقة بين المتعة ومبادئ الواقع في

"Spéculer – sur Freud", in La Carte Postale de Socrate à Freud et au delà (Paris: Aubier-Flammarion. 1979), pp. 303-11.

والعواقب المتناقضة أو المتضاربة لهذا الموقف كثيرة، ولكن فيها نجد لب الفكر التفكيكي عن الأخلاق. فعلى سبيل المثال يستنتج من الموقف الذى وصفنا لتونا (من خلال ليفيناس أو وراءه، فى نسخة من ليفيناس تلجأ للطرف الثالث من أجل مشروعيتهما) أن العدل يجد حالة احتماله فيما يسميه ديريدا الحنث باليمين. والطبيعة الأخلاقية للعلاقة الأخلاقية الأولية فى اللقاء المفرد مع الآخر المتفرد دوماً تتوقف على حماية تلك الأخلاق من نفسها باللجوء إلى الطرف الثالث؛ لكن اللجوء لذلك الطرف الثالث معناه أنى خائن للآخر. ولا تسنح للأخلاق فرصة أن تكون أخلاقية إلا بهذا التحول إلى عدل، وهو أيضاً تحول العدل إلى حق، تحول العلاقة اللا رسمية للقاء إلى رسمية، تحول "الأسبقية المطلقة" قبل المؤسسة للآخر إلى مؤسسية، وبالتالي فى غدر تعهدى المبدئى للآخر باعتباره هذا الآخر المفرد. وتبدأ الأخلاق بهذا الغدر البدائى أو الحنث الأولى باليمين، والذى يمثل شرط احتماله و(بالتالى) شرط استحالته:

«ليفيناس لا يعين هذا الرباط المزدوج بهذه الصورة. ومع ذلك فسأجازف بإدراج لزومه فى نتائج بدهياته، وهى بدهيات ينشئها ليفيناس نفسه أو يستحضرها: فلو ألزم اللقاء مع الفريد الأخلاق اللا متناهية بمسؤوليتى عن الآخر فى يمين أو وعد بالاحترام أو الولاء غير المشروط، فإن حتمية الطرف الثالث ومعه حتمية العدل توقع أول قانون للحنث باليمين ...

يلى ذلك ونشر العدل يكف المرء عن التمييز بين التزامه بالوعد وحنثه بشهادة الزور، لكن المرء يكف أولاً عن التمييز بين الغدر والغدر، دائماً أكثر من غدر. وعلى المرء حينئذ وبكل

التعقل التحليلي اللازم أن يحترم نوعية النقائص وشكلها ووضعها فيما يتعلق بـ "كلمة الشرف الأصلية" هذه قبل أى عمن.

لكن هذه الفروق لا تمحو أثر هذا الحث المبدئي باليمين.
وكالطرف الثالث الذى لا ينتظر، فالحجة التى تفتتح كلاً من الأخلاق والعدل تكون فى موقف حث باليمين شبه فائق أو أصيل»

(ص ٦٨)

إن فالأخلاق لا تكون أخلاقية إلا بمدى انكشافها أو دنسها من قبل اللا أخلقى. وحسب منطق وضع قبل ثلاثين سنة فى "العنف والميتافيزيقا" تسنح فرصة تحاشى العنف الأسوأ على أثر انكشاف ينطوى على قبول وحساب للعنف الأخف وطأة^(١). وكما هو الحال مع سائر المفاهيم الإيجابية الخالصة على ما يبدو، والتى جرى تحليلها تفكيكياً، فالأخلاق بهذا المعنى الليفيناسى لا مجال لجعلها متماسكة إلا بتركها تحمى نفسها من نفسها بتدنيس حميد محفوف بالمخاطر بالضرورة لنفسها بآخرها الظاهر. وفى هذه الحالة سيقول ديريدا إن الأخلاق قابلة للانحراف فى جوهرها، وإن هذه القابلية للانحراف هى الشرط الإيجابى من بين كل القيم "الإيجابية" (الخير والعدل وما إلى ذلك) التى تفرض الأخلاق علينا أن نسعى لها.

هذا التوكيد لقابلية الانحراف كحالة إيجابية لما كان يبدو أنه يعارضها (بحيث يكون الشرط الإيجابى للوعد مثلاً أنى قد لا أفى بوعدى دائماً، فبدون

(١) انظر 191، 172، 136 n1. Violence et métaphysique. وهذه الملاحظات لا ينبغي أن تؤخذ بمعنى أن مثل هذه الحسبة بسيطة وأننا نعلم فعلاً ما العنف.

احتمال لازم كهذا لن يكون وعدى وعذا أصلاً، بل متتالية سببية ضرورية^(١) لا يلزم المرء بالترحيب بالانحرافات الفعلية للقيم الأخلاقية. والقول بأن الشرط الإيجابي للأخلاق حث افتتاحي - بنيوي - باليمين لا يعنى أنه ملزم أخلاقياً من حينها بإثبات أفعال حقيقية للحنث باليمين. وإنتاج حالة احتمال هو جانب التحليل الذى يعجل بتأهيله باعتباره غيبياً. إلا أن طابعه شبه الفائق معناه استحالة فصل الفائق عن الواقعى أو التجريبى^(٢)، ويترتب على ذلك عدم قدرتى على استخدام الجانب الفائق من التحليل فى إيجاد معرفة مسبقة بأى الحالات التجريبية، وأى الأحداث الطارئة تمثل أفعال انحراف أو فساد. والاحتمال الإيجابي اللازم للحنث باليمين يؤثر على الأفعال التجريبية للوعد أو القسم مثلاً، ولكنه يترك الحكم الفردى فى كل مرة فيما يتعلق بالفساد الحقيقى لهذا الفعل أو ذاك. والتحليل شبه الفائق باعتباره شرطاً للأخلاق يفتح احتمال الحنث باليمين أو فساد الأخلاق. والاحتمال الضرورة للأسوأ شرط إيجابى للأفضل (المطلوب بصورة غير مشروطة). والاحتمال الضرورى لما يعتبره كانط شراً متأسلاً شرط إيجابى للخير. والاستهلال اللا أخلاقى للأخلاق كما يسمى فى مقال "العنف والميتافيزيقا" يتمثل فى أن فرصة الأخلاق (أى احتمالها الضرورى باعتبارها غير لازمة^(٣)) تكمن فى

(١) مسألة "الاحتمال اللازم" هذه (أن الوعد لا يكون وعداً إلا إذا كان ثم احتمال أن يُنقض) توحى بأن تمييز الوعد عن الخطر أصعب فى إدراكه مما يبدو لأول وهلة؛ وأول إشارة لهذا التفكير فى أعمال ديريدا نجدها فى 2-141 pp. (Paris Galilée, 1990). Limited Inc.
(٢) مسألة شبه الفائق (الفائق الملحق بمسألة شبه المنطقى)، والتي هى شبه غيبية بسبب هذا التعقيد فى مستوى التجريبى/الواقعى والفائق وردت بصورة حذرة فى أول أعمال ديريدا المنشورة، انظر "مقدمته" لأصل الهندسة عند هاسرل (ص ١٦٨-١٦٩). وانظر محاولتنا صوغ هذا الوضع فى مقالنا بعنوان

Derridabase, in G. Bennington and J. Derrida, Jacques Derrida (Paris: Seuil, 1991), pp. 248-63.

(٣) انظر لجوء ديريدا الصريح لفكرة الفرصة فى سياق ليفيناس فى "En ce moment meme ... Mes chances ... الذى يخلق أخلاق" إعطاء الفرصة فرصتها". (ص ١٧٥)

ضيافتها لاحتمال أن الحدث التالي هو الأسوأ، وأن "تعم" الأولوية التي تقولها للآخر أو الغريب^(١) أو القادم^(٢) قد تكون دائما ترحيبا بشيء أو بشخص سيعصف ببيني وبترحيبي وبالعبئة التي أمد عليها التحية وعرض تقديم الطعام والشراب في الإيماة الأخلاقية الأولية وفقا لقول ليفيناس. إذن فالأخلاق تعنى أنى أعلم سلفا أن الأخلاق تقبل الفساد، ولكنى لا أعرف سلفا متى تفسد. وأى علم فى هذا الجانب كما سبق أن رأينا يفرغ على الفور خصوصية الأخلاقى لصالح تطبيق إدارى أو بيروقراطى للقواعد الإدراكية.

يبدو أن هذا الموقف يخلق ما قد يسمى رأيا حسميا للأخلاق. فبدون الاختبار المسبق الملزم لما هو أخلاقى، والذي يطرحه ما يعرف بالشكلية الكانطية، وبدون الأمن الذى يوفره التفكير الأخلاقى الذى يسحق الأخلاق ويحيلها روح قوم بل قوما^(٣) يبدو حتميا أن الأخلاق قد تصبح مسألة قرارات فردية تؤخذ فى مناسبات فردية. وكما هو الحال فى حسمية كارل شميت فى مجال النظرية السياسية، فقد يبدو أن هذا عرضة إيجاد فهم خاص لسيادة الفاعل متخذ القرار^(٤). وليس من الصعب أن ندرك أن شكوك ديريدا فى إعطاء ليفيناس أولوية للآخر فى العلاقة

(١) انظر المقال الموجز "Nombre de oui" المهدى لميشيل دى سرتو، والذي يبدأ بجملته لا تقبل الترجمة "oui à l'étranger".

(٢) شكل القادم يظهر فى Apories (Paris: Galilée, 1993) كاسم لعدم القدرة على التنبؤ بالحدث التالى.

(٣) هذا هو التوتر الذى يميز كتاب ألساير مكنتاير "تاريخ مختصر للأخلاق" Alasdair McIntyre, Short History of Ethics 2nd edn, London: Routledge, 1998. حيث يسمى مكنتاير لربط حقيقة الأخلاق بلحظة قبل فلسفية (هومييرية مثلا) ترتبط فيها الأحكام الأخلاقية بوظيفتها الاجتماعية، كما يضع كتابا مخصصا للبكاء على الأخلاق باعتباره تاريخ فقدان هذه الحقيقة (قبل) الأخلاقية. وقد نقول فى مقابل ذلك إن الأخلاق تبدأ بالطلاق الأولى بين الوظيفة والفعل، وإن هذه مجرد نسخة من الاستهلال قبل الأخلاقى للأخلاق.

(٤) يتناول ديريدا شميت بشكل مفصل فى Politique de l'amitié (Paris: Galilée, 1994). ويشير إلى ذلك فى Le mot d'accueil (ص ٥٢، هامش ٢).

الأخلاقية بحطها من شأن الفاعل من مكانته الطوعية الكلاسيكية قد تجازف بالعودة إلى نوع من الذاتية دون عقيدة ذاتية تدعمها. وحينها يكون من الأهمية بمكان قول ديريدا إن منطق القرار الذى يستدعيه الوضع الذى أوجزناه هنا أقوى من موارد عقيدة الفاعل الكلاسيكية. فماذا يمكن أن يكون قرار ينشر إمكاناتى الذاتية إن لم يكن رفضاً لحدث الغيرية الذى تضيفى عليه سمة الغلو باعتباره الشرط (اللا أخلاقى) للأخلاقى؟ ولو كان "القرار" يعنى التعبير عن إرادتى الفاعلة فلن يكون قراراً على الإطلاق، بل مجرد تطبيق لاحتمالات ما على موقف ينشأ فى تحدٍ لما هو ممكن^(١). ويرى ديريدا أن مفهوم المسؤولية يتجاوز موارد مفهوم الذات الفاعلة إلى حد أن وظائف الذات باعتبارها مفهوماً توصلد الطبيعية اللا متناهية للمسؤولية. وإذا بدا أن "دفاع" ديريدا عن هاسرل فى "العنف والميتافيزيقا" معرض لخطر إعادة أولية الذات إلى وضعها السابق فى مقابل رؤية ليفيناس الأكثر تهوراً، فإن كلمة الترحيب" توضح ما أضفى عليه إيجاز النص السابق بعض الغموض: وإذا شئنا أن نتحدث بصورة واضحة عن القرارات والمسؤوليات فعلينا أن ندرك أنها تحدث من خلال الآخر، وأن حدوثها "فى" ينبئنا بشيء عن "الآخر فى" بحيث إننى بعد "مسلمة" أخرى من الفكر التفكيكى فلا وجود لى إلا بقدر ما أوى (أرحب بـ) الآخر فى، ولكن بقدر ما أكون أنا فلا بد أن أتقبل اختلاف "التراث" (متمثلاً على

(١) هنا أيضاً تتطوى الأخلاق على تجربة ما للمستحيل يسعد ديريدا بربطها بالتفكيكية. وهذا يتفق مع معنى الالتزام بالابتكار أو الإبداع. وللإطلاع على رؤية غير تفكيكية للصلة بين الإبداع والاستحالة انظر

Margaret Boden, *The Creative Mind* London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.

ويبدو لى أن سايمون كريتشللى يسيء فهم منطق القرار بربطه باستخدام "مقرر" على جانبه الخاص من لغة التراث، وبإصراره على ضوء ذلك القرار على معارضة الواقعى أو الطارئ بما يمكن أن يفهمه حينئذ بأنه غيبية ديريدا

The Ethics of Deconstruction (Oxford: Blackwell, 1992), p. 43 and Chapter 5.

الأقل في اللغة التي أتكلّمها، ولكنى لم أختَر أن أتكلّمها^(١) وتحت الاسم الذي سُميت به ولم أسم به نفسى^(٢). وهنا أيضاً نجد ديريدا ينافس ليفيناس:

«لو تتبعنا هذه النتائج بالحماس اللازم فلا بد أن تؤدى بنا إلى تفكير آخر في القرار المسؤول. ولا شك أن ليفيناس ما كان ليقولها هكذا، ولكن هل لنا ألا ندعى في تلك الحالة (ديريدا يستشهد بليفيناس بما معناه: "ليس أنا الذى يمكن أن يقول نعم، بل الآخر") أن القرار والمسؤولية يعودان للآخر دائماً وبدون تبرئتي؟ وعودتهما إلى الآخر من الآخر، فهل هو الآخر في؟ هل هو قرار أو مبادرة ظلت "لى" خالصة وبساطة وفي توافق مع الضرورة التي تتطلبها في أقوى موارد الأخلاق والفلسفة أن القرار سيكون دائماً قرارى، قرار من يمكن له أن يقول "أنا" وبحرية؟ هل ما يعود إلى هذه الصورة يظل قراراً؟ هل للمرء الحق في أن يطلق مسمى "قرار" على حركة مستقلة تماماً، سواء أكانت حركة ترحيب وضيافة لا تتبع إلا منى وتتشتر احتمالات ذاتية كانت لى؟ أليس هناك ما يرر لنا أن نرى في ذلك ظهور ذاتية أنوية والانتشار التلقائى للمفاعيل أو الاحتمالات الخاصة بذات ما»

(ص ٥٢-٥٣)

(١) انظر تناول ديريدا لهذه التهمة فيما كتب عن جويس (ولا سيما 'Ulysse gramophone' in Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce (Paris: Galilée, 1987) وتهمة الآخر فى نشأت فى كتابات ديريدا عن فرويد، انظر

Mal d'archive (Paris: Galilée, 1995), pp. 124-5.

(٢) انظر 'La guerre des noms propres', in De la grammatologie, pp. 157-73.

وإضفاء ديريدا الطابع الراديكالي على فكر ليفيناس ينشأ بصورة لا تزيد عن فض قاس لمفهوم الغيرية أبرزه ليفيناس باعتباره اللحظة الأساسية للأخلاقي. وهذه الراديكالية قد تبدو دوماً كأنها العكس، خفض راديكالية فكر ليفيناس، بقدر ما تبدو كأنها تعارض إضفاء ليفيناس المطلقة على الآخر، ولدرجة جعل الآخر أقل آخرية مما هو عليه لدى ليفيناس. ولكن في هذا النطاق المتناقض علينا أن نحذر من مثل هذا المنطق الطولي: فتأويل ديريدا للغيرية باعتباره دائماً أقل من مطلقة يمثل في الحقيقة فكراً في الآخر باعتباره أكثر من الآخر المطلق. هذا المنطق الذي يعتبر "الأقل أكثر" ينبع من رؤى ديريدا الأولى عن فكرة الاختلاف وشبه مفهوم الاختلاف الذي طرحته في موضع آخر يمكن اعتباره مسمى لعدم القابلية لإضفاء سمة المطلقة على الاختلاف^(١). والاختلاف هو ما ينقذ فكراً عن الاختلاف من الجدل البيجلى حول الاختلاف المطلق الذي يربط إلى عدم اختلاف وجود مطلق، أو قد يؤكد الاختلاف في عدم الاختلاف والوجود المطلق باعتباره نقاداً للحل الجدلي الذي يرى هيجل أنه ينبع حتماً من حقيقة الاختلاف الكامنة افتراضاً في التعارض والتناقض. والفكرة القصوى للاختلاف باعتباره تناقضاً تؤدي في الحقيقة دائماً إلى إعادة تأكيد الوجود فيما وراء الاختلاف، فسي حين أن الفكرة الدنيا للاختلاف في هذا الجانب من التعارض والتناقض تطلق مفهوماً للاختلاف أكثر راديكالية وتعقيداً لا تضاعف غائياً أو جدلياً في وجود أكبر^(٢).

(١) انظر مقالنا

'Derrida', in A Companion to Continental Philosophy, ed. S. Crichtley and W. Schroeder (Oxford: Blackwell, 1998), p. 553..

(٢) من الغريب أن ديريدا لم ينشر أى تحليل مفصل لهذه اللحظة في

The Greater Logic

الذي يستشهد به في

'Violence et Métaphysique

(ص ٢٢٧) ولكنه يستدعيه بشكل نقدي في Positions (Paris: Minuit, 1972) (ص ٥٩-٦١).

ونتيجة فكر الاختلاف أو الغيرية باعتباره غير مطلق في السياق الراهن هو ما ينقذ ديريدا من محاولة ليفيناس تحديد موقع الأخلاقى بهذه الصورة باعتباره "الفلسفة الأولى" ضد علم الوجود، وأيضاً من التدين الأقصى واللجوء للرب باعتباره الكيان الحتمى للغيرية المطلقة، ومن ثم باعتباره حقيقة الوجه المفرد للآخر الذى تقوم عليه الأخلاق ويعطى معنى ويفترض أن ينقذنا من الضلال. إلا أنها في الوقت نفسه وهذه سمة عامة للفكر التفكيكى تجعل من الصعب الحفاظ على الفروق الغيبية الموروثة بين علم الوجود والأخلاق والسياسة مثلاً. وإضفاء ديريدا الطابع الراديكالى على ليفيناس فى الجزء الأول من "كلمة ترحيب" يعقد الفرق بين علم الوجود والأخلاق^(١)، ويواصل الجزء الثانى ليقترح أن ليفيناس لن يتمكن من الحفاظ على الفروق بين الأخلاق والسياسة ولو أن هذه الفروق ضرورية لفلسفته، على الأقل من الفقرة الافتتاحية من Totality and Infinity^(٢).

ومقصد ديريدا مستقى من ما رأينا لتونا عن شخصية الطرف الثالث؛ فلو أن الطرف الثالث جعل العلاقة الأخلاقية ممكنة بإثارة تدنيس أصيل وضرورى لنقائها، ثم تبدأ السمة التعريفية للأخلاقى (الشكل الثنائى للمواجهة وإن كان غير متناسق) فى الضياع فى منظور تشابك العلاقات الناجم عن انفتاح الطرف الثالث بصورة عامة. وفى هذه الحالة قد نود أن نقول إننا فى نطاق السياسة بقدر ما نحن فى نطاق الأخلاق.

هذه التعددية المزعجة، بل بعثرة شخصية الآخر (والتي لجأ إليها ليفيناس ليؤمن مبدأ شعور فى موقف ضلال مؤلم) تؤدي فى مقالات لاحقة لديريدا إلى

(١) هذا تأثير تحليل الأثر فى Grammatologie حيث إن اختيار هذا المصطلح باعته استعماله لدى ليفيناس (ص ١٠٢-١٠٣).

(٢) ص ix.

الصيغة المذهلة *tout autre est tout autre*^(١). هذه الصيغة التى ترجمها ديفيد ويلز بعبارة "كل (شخص) آخر هو (شئ) آخر" تطرح فى الوقت نفسه أفراداً يتعذر اختزاله وتعددية ما. ومن تحديات فكر ديريدا إدراك الأحادية والتعددية معاً، وهو تحدٍ يمكن تتبعه فى أعماله الحديثة من خلال تناول تفرقة كيركجارد بين الأخلاقى والدينى فى "Donner la mort" ومن خلال محاولة إعادة التفكير فى مفهوم الديمقراطية فى *Politiques de l'amitié*. والمبدأ الذى لا يمكن التفكير به فى أحادية الآخر (مبدأ اختلافه) إلا فى سياق التساوى المفترض للأحادية مع كل أحادية أخرى (مبدأ عدم اختلافه) سيشكل تحديات صعبة لفكرنا لمدة من الزمن. وفى سياق "التفكيك والأخلاق" فإن هذا المبدأ هو الذى يضمن إمكانية كل من العلاقة "الأخلاقية" الأحادية دوماً وتشتتها الدائم فى التعددية "السياسية".

(١) انظر

"Donner la mort", in *L'Étique du don*, ed. Jean-Michel Rabaté and Michael Wetzel (Paris: Métailié, 1992), pp. 79-108, *Politiques de l'amitié*, p. 259, and *Mal d'archive*, p. 123.

المصادر والمراجع

- Bennington, Geoffrey (1991), 'Derridabase', in G. Bennington and J. Derrida, *Jacques Derrida* (Paris: Seuil) [trans. G. Bennington (University of Chicago Press, 1993)].
- (1995), 'Lecture - de Georges Bataille', in *Georges Bataille - après tout*, ed. D. Hollier (Paris: Belin), pp. 11-34.
- (1996), 'Genuine Gasché (perhaps)', *Imprimatur*, 1: 2-3, pp. 252-57.
- (1998), 'Derrida', in S. Critchley and W. Schroeder (eds), *A Companion to Continental Philosophy* (Oxford: Blackwell), pp. 549-58.
- 'Faire semblant' (forthcoming).
- Bernasconi, Robert (1997), 'Justice without Ethics', in *Responsibilities of Deconstruction*, ed. J. Dronsfeld and N. Midgley (PLI - Warwick Journal of Philosophy), vol. 6 (Summer 1997), pp. 58-67.
- Boden, Margaret (1990), *The Creative Mind* (London: Weidenfeld and Nicolson).
- Critchley, Simon (1992), *The Ethics of Deconstruction* (Oxford: Blackwell).
- (1997), 'The Ethics of Deconstruction: an Attempt at Self-Criticism', in *Responsibilities of Deconstruction* (PLI - Warwick Journal of Philosophy), vol. 6 (Summer 1997) pp. 87-102.
- Derrida, Jacques (1961), 'Introduction', in E. Husserl, *L'Origine de la Géométrie* (Paris: PUF) [trans. John P. Leavey, Jr (Stony Brook, NY: Nicholas Hays, 1978)].
- (1967a), *La voix et le phénomène* (Paris: PUF) [trans. D. Allison, *Speech and Phenomena* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973)].
- (1967b), *De la grammatologie* (Paris: Minuit) [trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1976)].
- (1967c), *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil) [trans. Alan Bass, *Writing and Difference* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978)].
- (1967d), 'Violence et métaphysique' [1964], in *L'écriture et la différence*, pp. 117-228 [trans. Alan Bass, *Writing and Difference* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978)].
- (1967e), 'Freud et la scène de l'écriture', in *L'écriture et la différence*, pp. 293-340 [196-231].
- (1972), *Positions* (Paris: Minuit) [trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981)].
- (1979), 'Spéculer - sur "Freud"', in *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (Paris: Aubier-Flammarion), pp. 277-437 (pp. 303-11) [trans. Alan Bass (Chicago, IL: Chicago University Press, 1987), pp. 257-409].
- (1980), 'En ce moment même dans cet ouvrage me voici' (1980) in *Psyché - Inventions de l'autre*, pp. 159-202 [trans. Ruben Berezdevin, in R. Bernasconi and S. Critchley (eds), *Re-reading Lévinas* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991), pp. 11-48].

- (1983), 'Mes chances: Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes' (*Tijdschrift voor Filosofie*, 45:1 pp. 3–40 [trans. I. Harvey and A. Ronell, in *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis and Literature*, ed. J. H. Smith and W. Kerrigan (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press 1984), pp. 1–32].
 - (1986a), 'Admiration de Nelson Mandela, ou Les lois de la réflexion', in *Psyché – Invention de l'autre*, pp. 453–75 [trans. Mary Ann Caws and Isabelle Lorenz, in *For Nelson Mandela* (New York: Seaver Books, 1987), pp. 13–42].
 - (1986b), 'L'aphorisme a contretemps' in *Psyché – Invention de l'autre*, pp. 519–33 [trans. Nicholas Royle in *Acts of Literature*, ed. D. Attridge (London: Routledge, 1992), pp. 414–33].
 - (1987a), 'Nombre de oui' in *Psyché*, pp. 639–50 [trans. B. Holmes, 'A Number of Yes', *Qui Parle*, vol. 2, no. 2 (1988), pp. 120–33].
 - (1990a), *Limited Inc.* (Paris: Galilée) [trans. J. Mehlman and S. Weber (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988)].
 - (1990b), *Du droit à la philosophie* (Paris: Galilée).
 - (1991), *L'autre cap* (Paris: Minuit) [trans. M. Naas and P. A. Brault, *The Other Heading* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992)].
 - (1992), 'Donner la mort', in *L'Éthique du don*, ed. J.-M. Rabaté and M. Wetzel (Paris: Métailié), pp. 11–108 [trans. David Wills, *The Gift of Death* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995)].
 - (1993a), *Passions: l'offrande oblique* (Paris: Galilée) [trans. David Wood, in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 5–35].
 - (1993b), *Spectres de Marx* (Paris: Galilée) [trans. Peggy Kamuf, *Specters of Marx* (London: Routledge, 1994)].
 - (1993c), *Aporias* (Paris: Galilée) [trans. T. Dutoit, *Aporias* (Stanford: Stanford University Press, 1995)].
 - (1994a), *Force de loi* (Paris: Galilée) [trans. Mary Quaintance, 'Force of Law: the "mystical foundation" of authority', with original French text in *Cardozo Law Review*, vol. 11, nos 5–6 (1990), pp. 920–1045].
 - (1994b), *Politiques de l'amitié* (Paris: Galilée) [trans. George Collins, *Politics of Friendship* (London: Verso, 1997)].
 - (1995), *Mal d'archive: une impression freudienne* (Paris: Galilée) [trans. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995)].
 - (1996), *Le Monolinguisme de l'autre* (Paris: Galilée).
 - (1997), 'Le mot d'accueil' (1996), in *Adieu: à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée), pp. 37–211.
 - (1987b), 'Ulysse gramophone: l'oui-dire de Joyce' in *Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce* (Paris: Galilée) [trans. Tina Kendall, 'Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (London: Routledge, 1992), pp. 256–309].
- Derrida, Jacques and Alexander Garcia Düttmann (1997), 'Perhaps or Maybe', in *Responsibilities of Deconstruction*, ed. J. Dronsfeld and N. Midgley (*PLI – Warwick Journal of Philosophy*), vol. 6 (Summer 1997), pp. 1–18.
- Gasché, R. (1994), *Inventions of Difference* (Cambridge, MA: Harvard University Press).

- Kant, Immanuel (1997), *Critique of Practical Reason*, trans. Mary Gregor (Cambridge: Cambridge University Press).
- Lévinas, Emmanuel (1961), *Totalité et infini: essai sur l'extériorité* (The Hague: Martinus Nijhoff) [trans. Alphonso Lingis, *Totality and Infinity* (Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1969)].
- (1972), 'La signification et le sens', in *Humanisme de l'autre homme* (Fata Morgana; rpt *Le Livre de Poche*, 1987) [trans. Alphonso Lingis as 'Meaning and Sense', in *Collected Philosophical Papers* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987)].
- (1974), *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (The Hague: Martinus Nijhoff) [trans. Alphonso Lingis, *Otherwise than Being, or Beyond Essence* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1981)].
- MacIntyre, Alasdair (1998), *A Short History of Ethics*, 2nd edn (London: Routledge).
- Miller, J. Hillis (1987), *The Ethics of Reading* (New York: Columbia University Press).

التفكيكية والحركة النسائية

دايان إيلام

الحركة النسائية مرة أخرى؟ هناك حديث الآن عن أن الحركة النسائية شيء عفا عليه الزمن، شيء يودع علناً تنتمي إلى المنحرف تاريخياً والمهووس أكاديمياً. فالسياسة تقدمت والعواطف شحبت والحركة النسائية في ذمة التاريخ. والحركة النسائية التي تعد غير ذات صلة في نظر الأجيال الجديدة من النساء يقول البعض إن عليها علامة بوصفها المتمرد الذي ستترك قضاياها في زوايا القرن الماضي.

هذه الآراء ناجمة عن نجاح الحركة النسائية. فالحقيقة أن الحركة النسائية وجهت الانتباه لصور الظلم والتمييز في مكان العمل وفي البيت، وطالبت بالتغيير والعدل بين الجنسين، وجعلت المرأة موضوع دراسة وبحث وأصلحت استبعاد المرأة عن العمل والعمل حول المرأة في مجالات عديدة. وأدت إلى إعادة النظر في النوع والهوية الجنسية، وأمدت المرأة بفرص لم تتح لها من قبل. وبذلك تبدأ الحركة النسائية في اتخاذ شكل قصة نجاح سياسي وفكري خالدة، أو ثورة يفاخر من شاركوا فيها بحق. وبعد كل هذا الفضل ما الذي تبقى للنظرية النسائية لكي تعمل؟ الحركة النسائية مرة أخرى؟ سبق أن عشتها وقمتُ بذلك كله.

الشيء نفسه يمكن أن يقال عن ربط الحركة النسائية بالتفكيرية. وأنا عن نفسي سبق أن عشتها وعملت ذلك كله أيضا. لكن معاشتها والمشاركة فيها لا يستبعد احتمال الحاجة لعمل "ذلك" مرة أخرى بشكل مختلف. ولو علمتنا التفكيرية شيئا فهو الشك في مثل هذه الدعاوى الإجمالية باسم أى برنامج سياسى. فنجاح الحركة النسائية لم يكتمل بالصورة التى صورت وكما يود غيرى أن يظنوا. ومسألة أن الحركة النسائية لها تاريخ الآن لا تعنى أن الحركة النسائية بلغت منتهاها وعملت ما بوسعها، وبالتالي خرجت من الساحة السياسية معلنة أنها حققت انتصارا بسيطا أو هزيمة. وبعد أن تحققت أهدافها الأولى اختفت تلك الأهداف إلى حد كبير، بل إن بعض هذه الأهداف كان أشبه بسراب سياسى وكلامى - ومن أمثلة ذلك استمرار النظام الذكورى العالمى الظالم الذى يضم فى عضويته الرجال دون تمييز. ولكن بمرور السنين وبتحقيق انتصار جزئى على الأقل فى المعارك الأولى تعقدت أولويات الحركة النسائية، ولم يعد من السهل التعبير عن تساؤلاتها والإجابة عنها.

والمصطلحات التى تعبر بها الحركة النسائية عن نفسها حاليا تميل نحو التفكيرية إلى حد بعيد. وتواصل الحركة النسائية حياتها خلال سوتر تفكيرى بين المحافظة والتغيير؛ فتحافظ على الموارىث النسائية بينما تخلق فى الوقت نفسه فروقا نسائية^(١). بعبارة أخرى تواصل الحركة النسائية فعاليتها لا لكونها مجموعة مقننة من الأحكام أو المواقف أو المنابر، أو مجموعة من أدوات التقنيين التى تحتاج لرقابة دائمة، بل لأن تكرارها أيضا يفرز مراجعات ويمتاز بمقاومة تفكيرية لتوافقها مع ذاتها. فهو تكرار يفضى إلى اختلاف. اختراع لا يتسم بأصالة خالصة. الحركة النسائية مرة أخرى بشكل مختلف.

(١) يمكننى بالطبع أن أقول. أيضا إن التفكيرية تحيا خلال الحركة النسائية.

والحركة النسائية مرة أخرى بشكل مختلف هنا أيضا. وبدلاً من أن أواصل التفكير بهذه الصورة العامة سأتحول ببؤرة تركيزي إلى دراسة حالة، ما يتيح الفرصة للدقة في تناول توصيف تفكيكي للنظرية النسائية وتوصيف نسائي للتفكيكية. وسنتناول فيما يلي العمل الذي أنتجته الفنانة البصرية جنى هولتسر في السنوات العشرين الماضية.

أبدت هولتسر منذ سبعينيات القرن العشرين على الأقل اهتماماً خاصاً باللغة والتكرار. ويتركز عملها في الحركة النسائية أحياناً وليس دائماً. وهو ينطوي على حافز تفكيكي وإن لم تستخدم هي المصطلح. واختيارى هولتسر ليس لأن قائمة أولوياتها نسائية بشكل حصري أو لأن فيها تصقله ملاحظات عن التفكيكية. فالحقيقة أن أعمال هولتسر تنطوي على طيف عريض من القضايا المتضاربة أحياناً، وتذكر بأنه لا التفكيكية ولا الحركة النسائية تعمل بمعزل عن مجموعة من الاهتمامات السياسية والأخلاقية والمعرفية والجمالية الأخرى. وأظن أن ما يضيف على هولتسر كل هذه الأهمية في سياق التفكيكية والحركة النسائية أن تجربياتها الجمالية تفتح آفاقاً للسياسة النسائية وتثير الاهتمام بالحديث عن العدل. ففي صور هولتسر نرى التفكيكية والحركة النسائية تعملان؛ نرى جزئياً على الأقل ما يمكن لهذه الصور أن تحققه، وما يُنتظر منها أن تعمله.

من باب التعريف السريع يمكن أن نقول عن فن هولتسر إنه قائم على اللغة: فهي تكتب عبارات ثم تعرضها دون اسم عليها في مواقع عديدة مستعينة بمواد شتى. وفي حين ظهرت أعمالها أول مرة في أواخر السبعينيات كملصقات صغيرة في شوارع مدينة نيويورك فربما اشتهرت هولتسر بالشعارات التي توضع على إعلانات النيون الضخمة ولافتات الإعلانات والفراغات المرتبطة بالإعلانات أكثر

منها بالفن الهادف. وظهر أول عروضها الإلكترونية فى سنة ١٩٨٢ فى ميدان تايمز بمدينة نيويورك، حيث برمجت لوحتها اللونية البالغ مساحتها ثمانمئة قدم مربع لعرض عبارات من قبيل «الملكية الخاصة تحفز الجريمة»، «أقدم مخاوفك أسوأها»، «عليك أن تتصرف دون تمييز جنسى»، «التعذيب وحشية». وأعقبت ذلك إعلانات نيون ضخمة أخرى عديدة ومنها اللافتة الإلكترونية «لاس فيجاس، نيفادا» فى سنة ١٩٨٦. ويعود الفضل لهولتسر فى أن لافتة "قصر قيصر" التى كانت تهدى النزلاء عادة لقاعة اللهو تذكر مشاهديها حاليا بأن «ضعف الشخصية قد يكون فاجعاً»، فى حين أن نطاق استرداد الأمتعة بالمطار المحلى يحىى الرواد بتدوير رسائل لهولتسر بجوار حقائب السفر ومنها «المال يخلق الذوق».

ومع ذلك فهولتسر لا تترك التقنية الإلكترونية تحد من فرصها فى العرض وكل مناقشة لأعمالها تشمل وصفاً لمختلف المفاهيم التى تتبع. وتردد هولتسر عباراتها مراراً وتكراراً وتعمل فى عديد من الوسائط تتراوح بين الورق والحبر والرخام المنحوت، بين مواد الشبكة العالمية الافتراضية وحنايا البشرة والعظام البشرية. وقد تعرض فنّها على قمصان رخيصة وقلانس وملصقات، كما تعرضه فى صحف وصور حافظة للشاشات ومعارض فنية ومتاحف وأفلام قصيرة على قناة إم تى فى وأذيرة سابقة. ولعل ما يجمع بين كل هذه الصور تفضيل هولتسر لها أن تكون ملكية عامة؛ ففلسفتها «كلما زاد عديد من يترددون عليها كان أفضل»^(١). وروادها لا ينقطعون. وعلى عكس اللوحات الثمينة التى يرسم أمامها أمناء المتاحف خطوطاً على الأرض لا ينبغى للزوار أن يتجاوزوها نجد أن صور هولتسر مصممة فى معظمها لكى تلمس وتُرندى ويجلس عليها، بل للمشى عليها

(1) Holzer in Kämmerling, 1996, p. 121.

فى حالة بلاطات الرخام المنقوش على الأرضيات. فليس فيها شيئاً نبقىه على مسافة منا بقدر ما هو شىء نسكره.

لطالما كان الاقتصاد المنزلى على جدول أعمال الحركة النسائية، ولكنى أود أن ألقى نظرة عن كنب على مثال ذى مضمون نسائى من سلسلة "مأثورات" هولتسر حتى أوضح أن لأعمالها صلة بالتفكيكية والحركة النسائية. تتألف "المأثورات" من سلسلة من مئتين وخمسين عبارة كل منها فى سطر واحد ودونت بين ١٩٧٧ و ١٩٧٩، وظهرت مختارات منها فى سياقات وصيغ مختلفة عدة، منها موقع على الشبكة يسمح لكل من يدخله بإضافة قول مأثور من عنده^(١). والمثال المحدد الذى يدور بخلدى لوحة أهداف ضوئية عملاقة أقيمت فى سنة ١٩٨٧ فى استاد "كاندل ستيك بارك" للبيسبول فى أثناء مباراة بين الفريق المحلى - "سان فرانسيسكو جاينتس" - وفريق "نيويورك ميتس". وبينما كانت المباراة تجرى واللوحة تعرض شريطها المعتاد بالإحصاءات كانت تومض أيضا بأحرف ذهبية عملاقة على خلفية يتبادل فيها اللونان الوردى والأزرق عبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» (انظر الشكل ١). وكانت هولتسر اتفقت مع "آرتسبايس" فى سان فرانسيسكو على وضع بعض "المأثورات" على لوحات مباريات رياضة أمريكا الأثيرة، ولكن ما الذى كانت تسعى إليه فى الحقيقة.

(١) النسخة ذات السطر الواحد من "المسلمات" موجودة منذ ١٩٩٥، وتضم حسب قول هولتسر حوالى عشرة آلاف إضافة إلى الأربع والخمسين والمئتين الأولى (Holzer in Simon, 1998, p. 38). ويمكن رؤيتها على <http://adaweb.com/cgi-bin/jfsjr/truism>.



شكل (١)

«يوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» . "المسلّمات"، لوحة نيون
 سوني عملاقة يبلغ حجمها ٣٢×٢٤ قدمًا؛ أقامتها شركة Artspace
 في متزه كاندلستينك بسان فرانسيسكو (١٩٨٧).

على السطح تبدو هذه العبارة قولاً نسائياً أساسياً عن المساواة على غرار كتابات ميرى وولستونكرافت عن تكافؤ فرص التعليم للبنات. فى الوقت نفسه فالصور ذات اللونين تلفتنا إلى الثوابت الثقافية الخاصة بالاختلاف بين الجنسين، والتي تبدأ حتى قبل الولادة: اللون الوردى يرمز للبنات فى حين أن اللون الأزرق دائماً يرمز للبنين. وبعرض عبارة كهذه فى سياق مباراة بيسبول احترافية فإن قول هولتسر المأثور يستدعى تعليقاً ساخراً على واقع اللعبة. فالتساءل لا يلعبن البيسبول الاحترافية فى مباريات الاتحاد القومى، والبنات يجدن صعوبة فى تأكيد حقوقهن فى لعب الكرة فى "الاتحاد المحلى"، وهو المستوى المنظم لرياضة الناشئين. يبدو واضحاً إذن أن الولد والبنات لا يربيان بطريقة واحدة؛ ولا تتوقف الثوابت الثقافية الخاصة بالاختلاف بين الجنسين على الترميز اللونى لمتعلقات الأطفال. وقد نرسل عبارة هولتسر أيضاً فى اتجاه كل من سونى التى صنعت اللوحة الضوئية، وكوكاكولا التى تضع شعارها اللوحة الإعلانية. فهل سياساتهما وممارساتهما المشتركة تعمل على المساواة بين الجنسين؟ هل تنشئة الولد والبنات بطريقة واحدة هى الشئ الحقيقى ويعادل إنتاج الإلكترونيات المتطورة؟

مثل هذا الالتزام بنواتج الاختلاف بين الجنسين يعرف معنى الحركة النسائية جزئياً. إلا أن هذا الالتزام لا يخلو من تعقيدات، كما أن القول المأثور قادر على طرح تساؤلات أصعب. فما معنى تنشئة الولد والبنات بطريقة واحدة؟ وكيف يتسنى تحقيقها؟ وما الاختلافات أو السياقات الثقافية المطلوبة كأطر للأجوبة؟ وهل تنشئة الولد والبنات بطريقة واحدة مطلوبة دائماً؟ وهل ينبغي الاستغناء تماماً عن الاختلاف بين الجنسين فى إيجاد مجتمع لا اختلاف فيه بين الجنسين، أم لابد من وجود اختلاف بين الجنسين لا ينطوى أيضاً على تراتبية نوعية؟ ومن الذى يضطلع بمسؤولية تنشئة الولد والبنات بطريقة واحدة؟ تنشئة الأطفال مسؤولية المرأة فى الغالب. وكيف وأين

تتداخل مختلف أنماط السياسات النسائية لضمان تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة؟ بل هل نريد فعلاً أن نبقى على التفكير الثنائي وراء التقسيم إلى أولاد وبنات؟ وهل التمييز بينهما ممكن دائماً؟ وإذا كان الشاهد الطبي شيئاً يُهدى به فإن التمييز بين الجنسين ليس أمراً بسيطاً بالضرورة كما هو شائع عنه^(١).

كل هذا قد يبدو بعيداً كل البعد عما كان يحدث في الملعب تلك الليلة بين لاعبي الفريقين. فالإستاد لم يبع تذاكره لحشد من مشجعي الحركة النسائية والتفكيكية. ولم يملأ الناس متنزه "كاندل ستيك" لمشاهدة الفن؛ فهذه لم تكن أموراً مدرجة في البرنامج الرسمي. لكن هذا جزء من النقطة المقصودة. ففن هولتسر الإلكتروني يحاول أن يرسم وسط جموع حاشدة يفاجئها برسائل غير متوقعة على أمل أن يتوقف المشاهدون ليفكروا ولو للحظات فيما قرأوا لتوهم.

إن جوهر أعمال هولتسر دفع الناس للتفكير، وطرح التساؤلات حول أمور لم تطرأ لهم على بال من قبل. وهناك كثير مما قد ينتج عن هذه السطور البسيطة في ظاهرها؛ فقد يسترجعها النظارة كلما شاءوا في أعقاب تساؤلات كتلك التي طرحت في قراءتي. وقد لا ينتج. فالمجازفة التي تجازف بها هولتسر أن الأقوال المأثورة لا تلقى اهتماماً، بل تشكل مجرد إضافة للصخب الأبيض من المعلومات التافهة التي يتخلص المشاهدون منها يومياً. ومع ذلك فهي تذهلني باعتبارها مجازفة تستحق في عصر يتجه فيه الخطاب العام نحو البرامج الحوارية الاعترافية والصحافة الشعبية. ففن هولتسر سهل المنال ويدعو للتفكير في حين أنه في الوقت نفسه لا يدعى طرح صيغة شديدة التبسيط لأسلوب عمل اللغة والتواصل. وهنا نجد

(١) لمناقشة مستفيضة لهذا الموضوع انظر

Suzanne J. Kessler, 'The Medical Construction of Gender: Case Management of Intersexed Infants'. Signs, 16: 1 (1990), pp. 3-26.

إيماءة تفكيكية ضمنية تبين أن التواصل لازم ولكنه ليس شفافاً؛ واللغة معنى لكن هذا المعنى غير محدد بشكل مطلق. وتطلب منا هولتسر في الحقيقة أن نفكر في الطبيعة المعقدة لفعل كلامي، الصلة بين النص والسياق، بين المرسل والمتلقي^(١).

تبدو رسائلها كأنها آتية من اللا مكان؛ بلا توقيع، بلا سند، وليس ثم مصدر واحد يمكن للمشاهد أن يلجأ إليه للتعرف على المغزى أو الشرعية. ما من صوت رسمي يحدد السياق المباشر. فعبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» ليست موقعة باسم فنان أو ناشط نسائي أو أحد أنصار التفكيكية أو «الاتحاد العام لمحترفي البيسبول». وحتى الافتراضات التي تعمل في ظلها الشعارات الإعلانية - أن الشركة منتجة السلعة هي صاحبة الادعاء - تتهاوى هنا؛ فليس ثمة سلعة محددة ولا شركة بعينها وراء رسائل النيون. والمشاهد متروك لأدواته الخاصة لكي يوجد سياقاً يدرك فيه معنى الرسالة ويفكر في مسألتى الشرعية والسند.

لكن إصرار هولتسر على غفلية أعمالها هو في حد ذاته وإلى حد ما أمر مقصود من المبدع وله نتائج مهمة بالنسبة للنظرية النسائية. فرأت هولتسر أنها لو جعلت «أعمالها مجهولة الجنس وغفلاً من الاسم ... فإنها لن تتعرض للرفض باعتبارها نتاج امرأة أو فرد»^(٢). وفي مثال «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» قد يكون التأثير مثمرًا بقدر ما يمكن قراءة رسالة نسائية وتدبرها لأنها خلو من توقيع امرأة أو ناشط نسائي، ولو أن تحرير اللغة من قيود التوقيع لا يحرر القارئ

(١) أى إن أعمال هولتسر لا تطرح تعليلاً ذرائعياً للغة، حيث إن اللغة لا تزيد عن أداة يستعين بها الفاعل لنقل المعنى لفواعل غيره. و"الأقوال الماثورة" لا يوجد خطأ غير منقطع من التواصل بين المرسل والمتلقي، أو فعلاً دالاً يبدو كتصوير إيضاحي من "منهاج في علم اللغة العام" لسوسور.

وتواصل هولتسر لتقول إن جزءاً من جانبية عدم توقيع 2 Holzer in Auping, 1992, p. 79 أعمالها يتعلق بأن اهتماماتها لا تقتصر على ما يعرف بـ "شؤون المرأة". وبقائها غفلاً تتمكن من تفادي فخ توقيع عدم تركيز المرأة إلا على ما يخص المرأة

تلقائياً من الصور النمطية عن الهوية الجنسية. وافترض المشاهد أن المرجع وراء عبارات هولتسر مذكر، وأن نتاج المرأة يُرفض دون تردد قد يكونان النتيجةين المفروضتين لعدم تنشئة الأولاد والبنات بطريقة واحدة.

والغفلية في الحقيقة ليست دائماً مرادفاً لحرية التأويل، وقد تمثل غطاء سياسياً وملاًذاً من المسؤولية بما في ذلك الفعل الذي تنتجه الكلمات، الفعل الذي يمثل منطق الكلمات نفسها. إلا أن اللجوء للغفلية بغرض التشكيك في طبيعة التواصل، تفكيرك فعل التواصل، ليس بالضرورة تتصلاً من المسؤولية. فبينما قد يبدو اختيار القول المأثور غفلاً في بعض السياقات فإن الأقوال المأثورة موقعة بقدر ما تعتبرها هولتسر من أعمالها¹ وتتحمل المسؤولية السياسية المترتبة على فعل التوقيع. والأدق هو الظن بأن توقيع هولتسر في سياقات بعينها مكتوب بحبر سري.

هذا الإمضاء الخفي المفترض هو الذي تلقى عليه المسؤولية عن النص نفسه بل عن سياقه أيضاً، وعن التغيير المستمر لسياقه. وهولتسر دائمة الحرص على تكرار كتاباتها وعلى إدراك مختلف التفاعلات بين النص والسياق. فتوقع أعمالها من خلال فعل اختيار سياق بعينه تضع فيه نصها. ويفسر المشاهد العبارات بشكل مختلف في السياقات المختلفة ويأول السياقات بشكل مختلف حين تظهر فيها الكلمات. وبينما تعتمد أعمال هولتسر على خصوصية المكان فإن الأماكن نفسها تكاد تكون لا متناهية، ومختلفة بشكل لا متناه. ويربط التكرار بالاختلاف تحدث ما يسميه ديريدا "قابلية تكرار" الكتابة وتطبق أحد تعريفاته للتفكيكية: «العمل على أخذ هذا السياق اللا متناهي في الحسبان وتوجيه أقصى انتباه ممكن للسياق، وبالتالي لحركة دائبة من تغيير السياق»⁽¹⁾.

(1) Derrida. 1988. p. 136

تناول ديريدا لقابلية التكرار بطالعنا في مقاله "سياق حدث التوقيع" (١٩٨٨). واهتمام هولتسر بالتكرار يقارن أيضاً بـ "الفن الشعبي" الأمريكي والسلف القانع. للمزيد عن التكرار والقناعة بالقليل والفن الشعبي الأمريكي، انظر

Hal Foster. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century (Cambridge, MA: MIT Press. 1996. pp. 60-69.

وعبارات هولتسر تأبى الزوال، ما يعزى فى جزء منه لاستحالة اليقين بأنها تنقل ما نقول إنها تنقله. وما من ضمان بأن الأقوال أفعال أيضا، وأنه بقول عبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» سينشأ الأولاد والبنات بطريقة واحدة أو أننا سنعرف حتى معنى ذلك. وقد أكرر نفسى بقولى إنه ما من ضمان لأن أحداً سيسجيب للنص أصلاً. فقد لا يقرأ المشاهد العبارة ناهيك عن تقويمه صحتها أو إقدامه على أى فعل نتيجة لأى تفسير لها. «اللامبالاة المصطنعة أو الحقيقية سلاح شخصى فعال». هناك شيء يظل عالماً لا يتم، والتكرار هو احتمال جعل هذا الشيء يحدث، يحدث مرة أخرى بصورة مختلفة.

ونعود إلى مثالنا ونفكر فى ثلاثة سياقات لعبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة». وردت أول مرة فى أواخر السبعينيات، ثم ظهرت مرة أخرى فى أواخر الثمانينيات على لوحة إعلانات مباراة بيسبول بسان فرانسيسكو. وفى أواخر التسعينيات تظهر فجأة من جديد وفى هذه المرة باعتبارها جزءاً من موقع الأقوال المأثورة ومطلية على أغطية محركات عربات الأجرة^(١). وسائط متباينة وبلدان شتى وعقود زمنية مختلفة، ونرجو أن تكون لحظات مختلفة فى الحركة النسائية. لكن الرسالة تستمر فى فعاليتها؛ فقرة النص والسياق لم تضعف. إنها تكرر لازم باسم الحركة النسائية.

نظراً للطبيعة السريعة الزوال لوسائطها فقد يبدو التكرار لازماً بالنسبة لهولتسر لى تبقى على أعمالها فى الأماكن العامة، ولكنها ليست دخيلة أيضاً على مؤسسة الفن، حيث تواصل أيضاً تكرار نفسها. وقد تحتفظ هولتسر بشهرتها على

(١) طلبت أغطية عربات الأجرة البيضاء بنص داكن كجزء من مشروعها 'il Tempo e la Moda' لسنة ١٩٩٦.

لوحات الإعلانات والقمصان وأغطية محركات عربات الأجرة حول العالم، لكن هذا لا يقصدها عن المتاحف والمعارض الفنية. فمن ناحية قد تبدو مؤسسات الفن التقليدي نوعاً مختلفاً تماماً من السياقات - العالم المقبول للثقافة الرفيعة بجمهورها المحدود والتزامها العام الأقل بالحركة النسائية؛ ولكن من ناحية أخرى تستعين هولتسر بالمتاحف والمعارض الفنية قدر استعانتها بميدان تايمز أو أحزمة نقل حقائب السفر بمطار لاس فيجاس. وإعلانات النيون تظهر بشكل واضح في كليهما؛ والمقاعد المستخدمة كمنشآت في المنتزهات العامة موجودة أيضاً في المتاحف. والرسائل على جدران المعارض الفنية هي نفسها التي تظهر في إستادات البيسبول. فالنصوص النسائية تعرض بإضاءة جيدة وفي الهواء الطلق.

ويظل تحويل هولتسر لمتحف سولومن جاجنهايم في نيويورك في عامي ١٩٨٩-١٩٩٠ مثالاً واضحاً على هذه الجوانب من تجربتها. فتعاملت مع الدرايزين الأبيض لسلم رايت اللولبي المركزي كما لو كان لوحة عريضة وأقامت عليه لوحة نيون لعرض مختارات من نصوصها^(١). ووضعت مقاعد حجرية نقشت عليها نصوص التي وردت في "البقاء" (Survival) في دائرة على أرضية القاعة المستديرة لتضاف إلى جماليات المكان وللجلوس عليها لمشاهدة عروض النيون الدائرية. وأقيم معرض آخر بالطابق العلوي وضم مزيداً من المقاعد نقشت هذه المرة بنصوص من سلسلة "العيش" (Living) ورتبت في صفوف. وبدلاً من معاملة فراغات الفن الراقى والحياة اليومية كمنطقتين منفصلتين ساعد تغيير هولتسر للسياق على جعلهما كتلة متصلة أو في حوار بينهما. وهي تميز الفراغات بجعل كل منها

(١) كانت هولتسر أول من استغل هذا الفراغ. وجاء كل من دان فلافين ولوثر باومجارتن فيما بعد وحذوا حذوها. فوضع فلافين لوحة النيون في المنطقة الوسطى في إعادة افتتاح جاجنهايم الكبير في سنة ١٩٩٢، وفي ١٩٩٣ طلّتها باومجارتن بأسماء الجمعيات المحلية في الأمريكتين (اختراعات أمريكية). وتشير هولتسر إلى الدرايزين باعتباره "لوحة عريضة" في الدمان (١٩٧٧، ص ٣٥).

أقل تميزاً عن غيره. وهى فى الواقع حركة تفكيكية تهدف لتغيير الطريقة التى نُسكن بها فراغ المتحف ونطاق أحزمة حقائب السفر فى المطار.

والمادة المكتوبة التى تستعين بها هولتسر فى المتحف والمعرض لا تقل تنوعاً عن سائر عروضها العامة؛ ويمس بعضها القضايا النسائية وبعضها لا يمسيها. ومع ذلك فما تتطوى عليه بالنسبة للحركة النسائية يتجاوز فحوى النصوص نفسها. فالنساء صاحبات العروض فى المتاحف والمعارض الكبرى لازلن قليات ومتباعدات كما أكدت "فتيات حرب الشوارع" على مر السنين^(١). ورؤية هولتسر ليست مجرد رمزية عابرة وتمثل خطوة إيجابية فى اتجاه سياسة مساواة المرأة فى عالم الفن. وإن دلت السنوات العشر الأخيرة فالحركة النسائية لديها من الأسباب ما يجعلها متفائلة بأن أعمال هولتسر ستواصل تلقى ما تستحق من اهتمام. فبعد عرض جاجنهايم بنيويورك فى سنة ١٩٩٠ أصبحت هولتسر أول امرأة تختار لتمثيل الولايات المتحدة فى بينالى البندقية^(٢). وفى حين غمرت أعمالها البندقية وكما فعلت فى لاس فيجاس نالت جائزة "الأسد الذهبى" القيمة لأفضل سراق.

مع ذلك فما من تركيز على أن هولتسر دخلت عالم الفن لتبقى أفضل من قرار تخصيص مساحة دائمة لها فى متحف جاجنهايم بلباو الجديد الذى صممه فرانك جيرى. ويتألف إسهام هولتسر من نصب ثابت فى معرض بالطابق الأرضى، إلى جانب خطط بإقامة عرض نيون على ضفى نهر نرفيون الذى يجرى بحذو المتحف. وفى داخل المتحف وخارجه أصبح فن هولتسر جزءاً من البناء الثابت، وفى الوقت نفسه فجدران المكان لا تسعه. وهو عرفان من المتحف باعتباره فراغاً للثقافة، وفى الوقت نفسه اعتراف بأنه يشكك فى حدود ذلك الفراغ.

(١) للاطلاع على أمثلة على ما أنتجته "فتيات حرب الشوارع" (Guerrilla Girls) انظر
Guerrilla Girls, Confessions of the Guerrilla Girls (New York: Harper Perennial, 1995
أو زر موقعهن <http://www.Guerrillagirls.com>

(2) Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia.

والنص الذى تستعين به هولتسر فى بلباو تتويعة على أرنو الذى عرضته أول مرة فى سنة ١٩٩٦ فى بينالى فيرنزى (*Biennale di Firenze: il Tempo e la Moda*)^(١). وحين تقترب من النصب الداخلى من ردهة المتحف الوسطى يجرى النص لأعلى ولأسفل على تسعة أعمدة أفقية من النيون تعرض أحرفاً حمراء على الواجهة تلقى ظلاً أحمر على الجوانب المتحدرة للمبنى، وأحرفاً زرقاء على الجانب الأقصى تلقى ظلاً أزرق على الجدار الخلفى المائل (شكل ٢). وأعمدة النيون نفسها تشبه عوارض فى مبنى دائم التلاعب بالشكل، يخفى ويظهر دعامات البناء الحقيقية ويضيف سمات زخرفية تشبه دعامات البناء بل يخفى الفارق بين ما يشكل المبنى والزخرفة. وهناك توافق واضح فى هذه الناحية بين هولتسر وجيرى، حيث يضعان إيماءات تفكيكية على مبنى رايت ومؤسسة المتحف نفسها^(٢).

(١) تقول هولتسر إنها طورت كتابة الـ "أرنو" ليصبح "نصاً لفيديو من إخراج مارك بلينجتون لصالح "رد هوت أند دانس" للتبرع لمرضى الإيدز" (Holzer in Simon, 1998, p. 33).

(٢) لا مجال لأن نوفى جيرى حقه على متحف جاجنهايم بلباو العظيم فى هامش صغير، ومع ذلك ينبغى الإشارة إلى أن جيرى يشكك فى صلة المتحف بالثقافة ويتساءل عن كيفية دمج المتحف فى نسيج الحياة اليومية بدمج مبناه الفعلية فى التكوين البنائى لبلباو. هناك قطار يجرى تحت أحد الجناحين، ومعرض كبير يمتد تحت أحد جسور المدينة الكبرى. والنقطة التى تبدأ عندها جدران المتحف نفسه معقدة بصرياً بانعكاسات متعددة لبركة كبيرة تحيط بالمبنى والنهر الذى يجرى بحذو البركة والمبنى وصفائح التيتانيوم على أجزاء كبيرة من سطح المبنى وزجاج يخلق شكاً بصرياً من الداخل والخارج على السواء. والمواد والتكوين البصرى يأخذان فى حسابتهما أيضاً تاريخ بلباو الصناعى؛ فأحد جوانب المبنى مثلاً عليه أشكال بنائية تشبه الحاويات القابعة فى ساحة التحميل المجاورة، ومن زاوية أخرى يبدو المبنى نفسه كأنه سفينة. وما يساعد على هذه الحركات كلها تفكيك أشكال جاجنهايم نيويورك وإعادة تركيبها بشكل مختلف. وفى اهتمامهما بشكل المتحف نفسه ومبنى رايت ووظيفتهما يثبت جيرى وهولتسر ما ذهب إليه ديريدا من أن "التفكيكية ليست مجرد نسيان الماضى"؛ فالتفكيكية تهتم بالتراث فى حين أنها لا تقبله دون تمحيص أيضاً. ومن هذه الناحية يعد متحف جاجنهايم بلباو سجلاً للبنى التفكيكية "قابلة للقراءة بقدر المستطاع" (Derrida, 1989, p. 73).



شکل (۲)

من "ارنو" (۱۹۹۶) لافتات نیون ذات وجهین حجم کل منهما
۱۶×۱۳۰۰سم؛ ترکیب ثابت: متحف جاجنهايم، بلباو (۱۹۹۷).
تصویر ایریکا اید.

وكمبنى جبرى يفكك نصب هولتسر فضاء المتحف داعياً المشاهد للتساؤل عن الأعراف التى يربعاها عادةً فيه. ولقراءة كلا جانبي عرض النيون لابد للمشاهد أن يمر بين فراغ ضيق نسبياً بين أعمدة، ما يتردد كثير من الرواد فى الإقدام عليه فى البداية^(١). فتمثل الأعمدة خطأ على الأرضية أمام لوحة فنية، خط لا تعبره، الجانب الآخر من الزجاج الذى لا تراه. أما الخروج على الأعراف فأمر يفعله المشاهد غالباً، بمشيّه خلال فراغ ما بين الأعمدة. والمشاهد يبدو واعياً بذاته وربما يتساءل عما إذا كان أقدم على شيء ما كان ينبغي له أن يقدم عليه. والتجاوز فى الزحام يتحول إلى نوع من المغامرة. وفى محاولة قراءة النص المتحرك على كلا اللوحتين لابد للمشاهد أن يتفاوض مع غيره من المشاهدين ممن يحاولون فعل الشيء نفسه ويحاولون المرور بين الأعمدة فى الوقت نفسه والوصول إلى المساحة الضيقة نسبياً على الجانب الأقصى - وهى رحلة قد تؤدى أيضاً لصدمات غير منتظرة بالجدار الخلفى المنحدر الداكن للمبنى، والذى يبدو كأنه ينبثق من اللا مكان.

المسألة كلها اجتماعية بصورة غريبة نادراً ما تشهدها المتاحف^(٢). ومن الغريب أن الاهتمامات النسائية ليست ظاهرة هنا بالضرورة؛ بل مدمجة فى القطعة، جزء من مجموعة القضايا الضمنية. ويمكن لنصب بلباو مثلاً أن يؤدى إلى تأمل كيفية تحول النوع الجنسى إلى عامل يحدد الطريقة التى يتحرك بها

(١) يعمل المتحف على تشجيع رواده على المشى بين الأعمدة بإبراج صورة التقطت من الجانب الأقصى من أعمدة النيون فى نشرة المتحف، وبتكليف أحد موظفى المتحف بإرشاد الرواد إلى ظهر النصب. والحقيقة أن المتحف دفع للمشاركة فى تفكيكية هولتسر دفعاً.

(٢) سواء أكانت سمة متعمدة أم لم تكن افتتح جاجنهايم بلباو بعمليين كبيرين آخرين يتناولان أموراً مشابهة: نصب Snake المخصص للموقع لريتشارد سيرا (١٩٩٦) و Untitled, labyrinth (بدون عنوان، المتاهة) لروبرت موريس (١٩٧٤).

النظارة في الفراغ، والتي يتحركون بها في علاقة كل منهم بالآخر في الفراغ. من الذى يخالف ومن الذى لا يخالف؟ من الذى يقود ومن الذى يتبع؟ من يتحدث إلى من؟ ومن يلمس من؟ من يشاهد من وهو يشاهد؟ ما من استنتاج واحد للحدث يتم سلفاً. وتطبيقات علاقات النوع الجنسى تتكرر في هذا الفراغ، ولكنها ليست تطبيقاً واحداً دائماً.

والنص الذى تعرضه لافتات النيون يوجد تأثيراً مماثلاً. فهو يتكون من سلسلة من العبارات القصيرة أغلبها بضمير المتكلم، ولا يبدى النص أى حافز قصصى قوى. إلا أنه يمكن فرض سرديات تربط بين العبارات. والنتائج قد تكون سيناريوهات غير ضارة، أو تسفر عن اتجاهات أكثر شراً. فعبارة «أدخل/أشاهدك/ أفحصك/ أنتظرك» مثلاً قد تكون صوت أحد حراس المتحف أو صوت زائر آخر فى المكان، أو صوت معتد فى بيت ضحية. وعبارة «أنسى اسمك/ لا أظن/ أدفن رأسى» قد تروى تجربة إثم وإجراج اجتماعى ثانوى، ولكن باستمرارها كما هى بعبارة «أدفن رأسك، أدفنك» تتخذ منعطفاً مشؤوماً ومميتاً. وما معنى المتوالية: «أبكى بحرقه/ كان ثم دم/ لم ينبتنى أحد/ لا أحد كان يعرف/ أمى تعرف». هل هذا رد فعل فتاة حيال الطمث لأول مرة؟ تأملات فى اغتصاب وحشى؟ أول لقاء جنسى؟ ركبة مخدوشة فى حادثة ملعب؟ بل من منظور من روى هذا السرد القصصى؟

وللتفكير بصورة أكثر تحديداً فى اهتمام نسائى بالهوية الجنسية هنا قد نتساءل عن أن الإشارة الوحيدة المحددة النوع فى المتوالية هى «أمى». فما معنى هذا؟ وإلى أى حد تكتسب الضمائر مدلولات نوعية مختلفة فى أية محاولة لقراءتها وتأويلها؟ وهل يمكن التفكير فى هذه العبارات دون إسنادها لنوع جنسى؟ هل يمكن

بناء روابط سردية ليست فيها هوية جنسية كعنصر بناء؟ ما أهمية الهوية الجنسية هنا؟ وتهم من؟ وماذا عن سائر صور الاختلاف؟ وكيف تتخذ أهمية هنا أيضاً؟ هل للقراءة أن تأخذ العرق في الاعتبار؟ والطبقة؟ والميول الجنسية؟ والجنسية؟ والجماعة العرقية؟

ومع تدفق العبارات عبر الشاشة ليست ثمة مجموعة معايير تحدد طريقة ربط العبارات ببعضها البعض. ليس ثم ما يضمن إمكانية ربط العبارات ببعضها البعض أو ما إذا كان ينبغي ربطها. قائمة الأولويات هنا طويلة ولعل السؤال الأكبر هو: ما الذي يحث المشاهد على ربط العبارات معنا أصلاً؟ الحقيقة أن شاشة هولتسر تعكس توقعات المشاهد والافتراضات الثقافية كما تلقى أضواء النيون انعكاساتها الجزئية على جدران جبرى المائلة.

قول كل هذه الأشياء معناه افتراض الكثير؛ فقليل من المشاهدين من يتأني لقراءة نصوص هولتسر كلها واستيعاب المتواليات كلها ورؤية الأنماط الضوئية المختلفة التي يُعرض من خلالها النص ذو السبع والخمسين عبارة بثلاث لغات هي الإنجليزية والإسبانية والإيوسكارا (لغة الباسك)^(١). كما أن الشاشة نفسها لا تشجع الرواد على تغيير عاداتهم في المشاهدة العالية السرعة. فالنص يتحرك بسرعات

(١) نركز في مناقشتنا على النص الإنجليزي ولو أن القراءة المفصلة تقتضى أخذ الاختلافات اللغوية بين النصوص في الحسبان، لا سيما خصوصيات لغة الباسك التي تخف فيها القيود على ترتيب الكلمات في الجملة عنها في الإنجليزية أو الإسبانية. كما لا يخلو تقارب هذه اللغات الثلاث من أهمية. ومرة أخرى وكما يفعل جبرى تأخذ هولتسر في اعتبارها السياق الثقافي الخاص الذي يشاهد فيه عملها وتلفت للفروق الثقافية لإقليم الباسك وعلاقاته الثقافية والسياسية بإسبانيا والثقافة الإسبانية، والتي تحوى حركات انفصالية أدت للعنف أحياناً. ونظراً لحظر تداول الباسكية في عيد فرانكو فإنها اعتبرت ضد وطنية وكان من غير الوارد إدراجها في عمل فني عام بين ١٩٣٩ و ١٩٧٥. وأخيراً تلعب الإنجليزية دوراً لا بوصفها لغة هولتسر الأولى وحسب، بل أيضاً باعتبارها لغة مؤسسة سولومن جاجنهايم والعاصمة العالمية. وقد يشترك المشاهدون في فراغ واحد لكن هذا لا يعنى بالضرورة أنهم يشتركون أيضاً في الثقافة أو يتحدثون لغات واحدة.

متفاوتة وممزقة أحياناً، وليس أى منها بالبطء الذى يكفى للسماح للمشاهد بكتابة تتابع الكلمات. وفى معرض الطابق الأرضى ما من مكان للجلوس إلا الأرض؛ أما الطابق العلوى ففيه مقعد لا يسمح إلا برؤية قطاع صغير من الأعمدة، ما يزيد من صعوبة قراءة النصوص.

إن تجربة شاشة هولتسر تجربة متجزئة حتمًا؛ فالمشاهد يقرأ شقًا من نص، والنص نفسه سلسلة من شق لا معنى لها. والاستنتاجات المستخلصة والتساؤلات المطروحة والروابط التى تتم تتوقف على اللحظة وعلى الشق وعلى أولويات المرء. والتفاعل المستمر بين النص والسياق، بين المشاهد والمرسل، قد يودى إلى عديد لا متناهٍ من الاتجاهات، ذلك أن حركات هولتسر التفكيكية لها تأثير عميق لا تأثير موحد. فكلما أمنت النظر زاد ما ترى؛ وكلما تساءلت، زادت تساؤلاتك. وما الذى يجب على المشاهد أن يخاطبه فى هذا الفراغ؟ هل للحركة النسائية مثلاً أن تكون محورًا؟

ولو كانت الحركة النسائية هى محور الاهتمام، فأية حركة نسائية يجب تتولى الكلام؟ فالحركة النسائية لا تتحدث دائماً لغة واحدة أو تقول أشياء تترجم عبر حدود ثقافية ولغوية متباينة. فإنصاف المرأة وتذكير الأشياء وتأنيثها فى الإنجليزية والإسبانية والإيوسكارا لا تعنى بالضرورة عمل أشياء واحدة أو قراءة نصوص واحدة أو المشاركة فى فراغات واحدة. والحركة النسائية لديها اختلاف فى داخلها ولا بد من تدبرها فى ضوء مسؤوليات أخرى.

ولعل اعتراف أعمال هولتسر بهذه الحركة التفكيكية من التعددية والتباين هو ما مكنها من النجاح فى جذب القضايا النسائية دون إحالتها لقسم المصالح الخاصة الذى يضم "أنصار الحركة النسائية والفنانات". كما أن أعمالها لم تتأثر بمشاركاتها

فى عالم الفن. فحافظت على مسافتها النقدية ولم تفقد أعمالها أيًا من حوافها السياسية أو الجمالية. وفى حين أن بعض إستراتيجيات هولتسر معروفة حاليًا كجزء من عالم الفن والسياسة النسائية لا يزال يحتّم التكرار فهذا لا يعنى أنها لا تتناول قضايا نسائية أكثر تحديدًا من «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» ولا تناقش قضايا نسائية أكثر تحديدًا من تذكير الفراغات وتأنيثها.

فى سنة ١٩٩٠ شرعت هولتسر فى استكشاف الصلة بين الأم والطفل. وعنوان هذه السلسلة هو البساطة نفسها: "الأم والطفلة". أما النص الذى يلى العنوان فليس بهذه البساطة. فكتابات هولتسر هنا ليست الأشياء التى تصادفنا فى بطاقات عيد الأم ولا إعادة تدوير للصور الأيقونية المألوفة سواء أكانت دنيوية أو دينية^(١). بل يعمل نثرها القاطع من خلال عواطف معقدة تتراوح بين الذنب والرغبة والحب واليأس؛ بين الألم والقلق، بين الخوف والندم. وهذه العواطف تعوض عن القراءة غير المريحة لا سيما حول مسألة الصوت. وبعض العبارات تنطقها أم (كانت من قبل طفلة بالطبع): «أنا لا أبالي بنفسى ولكنى أبالي بطفلتى». «حاجتى لأن أحمى تنشأ مع الطفل». وقد تعزى بقية العبارات إما لأم أو لطفلة: «سحقاً لى وسحقاً لكل من يؤذيها». «أنا أجرب لأرى ما إذا كنت سأتحمل آلامها/ لا أستطيع». «لابد أن أكون هنا الآن لأرقبها»^(٢).

تتهم الحركة النسائية أحياناً بإضفاء العواطف على الأمومة أو شيطنتها، ونص هولتسر يدعو لمواجهة لمثل هذا التتميط. فهو يتحاشى الخطاب الجوهري

(١) سلسلة هولتسر فى هذه الناحية أشبه بـ "وثيقة ما بعد الولادة" لميرى كيلي (Mary Kelly, Post-Partum Document..1974) منها بسلعة مدموغة.

(٢) يلاحظ أن الضمير المستخدم فى هذه الجمل "هى" وقد يشير إلى أم أو ابنة؛ والقراءة اللاحقة مهمة بالنسبة لمن يصفون على النص سمات السيرة الذاتية: فهولتسر كتبتها بعيد ولادتها ابتنتها.

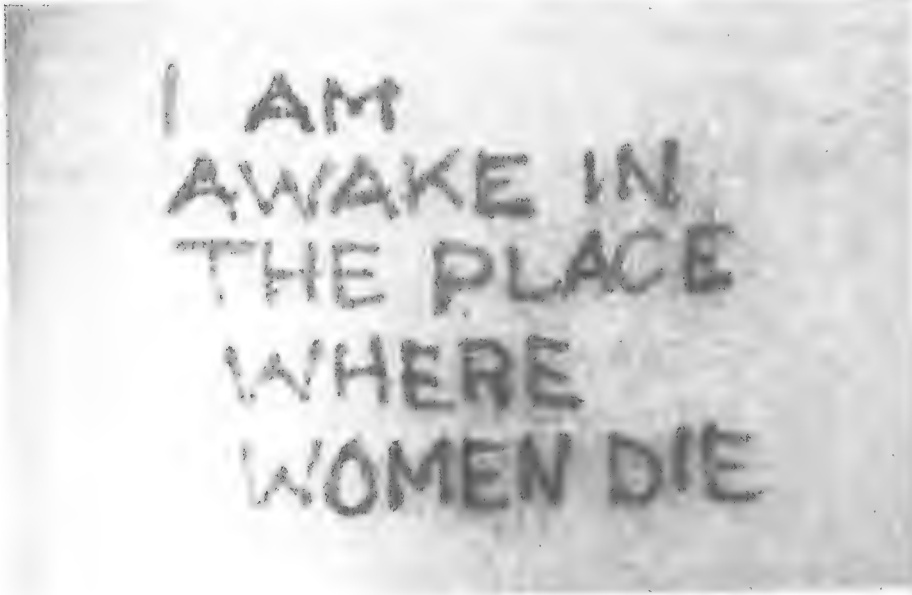
والتطبيعي دون إحلال اللغة الغامضة وغير المألوفة مكانه. ويفلح "الأم والطفلة" في أن يكون عملاً مقروءاً وتأملياً. والنتيجة غالباً ما تكون ردود فعل قوية لدى المشاهدين، وقد يعزى هذا في بعض منه لنوعية الفراغات التي عرضت فيها^(١). عرضت "الأم والطفلة" أول مرة في متحف جاجنهايم بنيويورك (١٩٨٩) وأقيم في السنة التالية في "سرادق البندقية"، وتكرر عرضه في المتاحف والمعارض الفنية، حيث عُرض على شاشات نيون ونقش على ألواح رخام وبلاط.

لم تختَر هولتسر ادخار كل أعمالها الكبرى لمساحات في المتاحف والمعارض الفنية التي تلائم "الأم والطفلة". فهي تظل ملتزمة بالمشاهدة الشعبية وتواصل اهتمامها بإضفاء مادة نسائية احتجاجية عليها. وفي هذا الصدد من المهم أن ننظر في سلسلة متكررة أخرى لهولتسر. فصحيفة "سوددويتشه تسايتونج" (Süddeutsche Zeitung) تخصص عددًا من ملاحق مجلتها الأسبوعية لفنان واحد، وفي سنة ١٩٩٣ اختارت هولتسر. فدخلت بذلك عالم الصحافة المطبوعة بينما عادت أيضًا لجذورها الأكثر شعبية في العرض الجماهيري للصور. وكان يمكن أن تكون فرصة لتنفيذ مشروع مؤثر وآمن، كتكرار أجزاء من سلسلة "الأقوال المأثورة" مثلاً. لكن هولتسر لم تسلك طريقاً سهلاً. بل اختارت ملحق "سوددويتشه تسايتونج" لنشر نصوص Lustmord لأول مرة، وكان رد الفعل أبعد ما يكون عن المحابذ^(٢).

(١) تصف هولتسر ردود الفعل تجاه "الأم والطفلة" في "سرادق البندقية" على النحو التالي: «كانت هناك ردود فعل قوية. فوقف الناس واجمين تماماً. وكان بعضهم يبكون وبعضهم يستديرون ويخرجون من المكان على وجه السرعة. ويحكى لي كثير من الناس حكايات عن أطفال فقدوا» (Holzer in Simon, 1998, p. 14).

(٢) هذا العمل يشبه سلسلة هولتسر القديمة "تحت صخرة" (Under a Rock, 1986) تناهض فيها أيضاً العنف والاعتصاب والألم والموت.

ولكن ما الذى أزعج المشاهدين فى هذا العمل الجديد؟ إن العنوان Lustmord يترجم بعبارة "القتل بالجنس" أو "القتل بالشهوة" أو "القتل بالاغتصاب". ولم يثر العنوان جدلاً على بشاعته. وكان النص يناهض العنف، العنف ضد المرأة ولا سيما عنف جرائم الحرب ضد المرأة فى البوسنة، والتى كانت ترتكب آنذاك. ومرة أخرى تقبل المشاهدون ذلك دون تذمر. وضم هذا العدد من المجلة لقاء مع هولتسر وثلاثين صورة ضوئية لنصوص ألمانية وإنجليزية مكتوبة بخط اليد بالحبر على بشرة بشرية (الشكل ٣). وانزعج بعض المشاهدين لذلك، لكن هذا لم يكن ما حمل رئيس أساقفة ميونيخ على الرد بقوة.



شكل (٣):

«أنا يقظة فى المكان الذى يموت فيه النساء»، صورة ضوئية لعبارة مكتوبة بخط اليد بالحبر على الجلد البشرى (١٩٩٣)؛ نشرتها مجلة "در سوددويتشه تسايونج"، ١٩ نوفمبر ١٩٩٣. تصوير آلن ريتشاردسون.

كان ما أثار غضب الأسقف وكثرة من القراء أن غلاف المجلة كان يحمل عبارة «أنا يقظة في المكان الذي يموت فيه النساء» (DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH) مكتوبة بلون أحمر بدم بشري تبرعت به نسوة ألمانيات ويوغسلافيات لهذا الغرض. سبعة لترات من الحبر الدموي أخذت طريقها إلى أكشاك باعة الصحف الألمان، أعقبها احتجاج شعبي. ردود الفعل في الصحافة اعتبرت عمل هولتسر لا أخلاقي ومدمر وبشع ومثير للغط. كان أى عدد من التقارير عن العنف ضد المرأة وعن جرائم الحرب في البلقان لا يحرك شعرة في رءوس قراء صحف الصباح. فمن الصعب على مثل هذه القضايا أن تعبئ الرأي العام وتحشد الفعل. ولكن حين يصل الأمر لمواجهة الدم الحقيقي على الإفطار تتغير الأشياء^(١).

يمكن القول إلى حد ما إن هولتسر كانت ساذجة في عدم توقعها رد الفعل العام. وتفاقم ما كان سيتحول إلى مجرد قضية حساسة حين تزامن نشر العدد مع الرعب من انتشار فيروس "إتش آى فى" المسبب لمرض نقص المناعة المكتسبة في احتياطي الدم الألماني. ولم يلق منتقدو هولتسر بالاً لما قيل من أن الدم أعد تحت إشراف طبي صارم ولم يحتو إلا على العنصر الصبغى فى الدم، وبالتالي لا يشكل أى تهديد للصحة العامة. وأوشك رد الفعل الواسع النطاق لدى العامة وفى الصحف وبين رجال الدين على التغطية على الرسائل الخاصة بالعنف، والتي كانت هولتسر تقصد نقلها فى المقام الأول.

(١) مجموعة واحدة لم يضابقها اختيار هولتسر للمواد هي "نادى المديرين الفنيين فى أوروبا" التي منحت القضية فيما بعد ميدالية ذهبية عن العنوان وأخرى عن التصميم. وللمزيد عن الجدل الذي دار حول نشر الموضوع فى سودويتشه تسايونج انظر

Noemi Smolik. "Geschichte Auf Frauenkörper Geschrieben"/"History Inscribed on Women's Bodies" (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 1996).

ومن المهم استعادة هذه الرسائل والنظر إلى ما تمثل من فرص لفصح العنف. يتألف نص "القتل بالجنس" من خمس وخمسين جملة من ثلاثة مناظير: "الجاني" (سبع وعشرون جملة)، "الضحية" (خمس عشرة جملة)، "الشاهد" (ثلاث عشرة جملة). لغة الجاني عدوانية وفاعلة وجنسية وعنيفة تركز على ضمير المتكلم المفرد، وضمير غائب مؤنث يوجه إليه الفعل: «أطأ يديها بقدمي». «أعلقها من عمودها الففري». «أود أن أنكحها حيثما كان لها شعر غزير». والجملة الفاترة الأخيرة: «لونها حين تنقلب كاف لأن يدفعني لقتلها». والملاحظات الوصفية عن الضحية الأنثى في هذا المقطع لا تقل عنفا: «رد فعلها السطحي اختفى». «رأسها ينفجر في النار». «لم يعد لها مذاق وهذا يسهل على الأمر».

واللغة التي تتكلمها الضحية تعترف بصورة مباشرة بالعنف الذي عانت: «تدبى تورما حتى أنى أعضيما». «الشعر علق بداخلي». «أنفى انكسر فى الكلا». «عيناي تقرحنا من التحرك أمام كفك». تعليقات الضحية وإن كانت أقل من تعليقات الجاني أطول أيضا بصفة عامة وتتحرك وراء الوصف لتعلق على ردود الفعل النفسية التي ترى أنها ومن جنى عليها يبديان: «أنا بقطة فى المكان الذى تموت فيه النساء». «معك وأنت فى تأتى معرفة موتى». «أنت تربكنى بشيء فىك. لن أستيق كيف تريد أنت أن تستغلنى». «أعرف من أنت وهذا لا يفيدنى بشيء». «أحاول أن أخرج من نفسى حتى أظل على جنونى».

وأخيرا، فالمشاهد وبأقل التعليقات وأطولها فى الوقت نفسه له لغة تتذبذب بين أوصاف حالة الضحية وردود فعل المشاهد نفسه توحى بألفة بين المشاهد والضحية تشبه الألفة بين الأم ووليدها. «أريد أن أستلقى بجانبك. لم أفعل منذ كنت صغيرا. سأنتثر بما أتى منها». «تبتسم لى لأنها تتصور أنى أستطيع أن

أساعدها». «تسعل أوتار فمها». «أريد أن أمصها حتى تستجيب». «هى ضيقة ومسطحة فى الكيس الأزرق وأقف حين يرفعونها».

وفى حين أن وجهات النظر الثلاث تؤكد أن الضحية امرأة فلا يشير أى منها لجنس الجانى أو المشاهد. والعنف ضد المرأة قد يمارسه فى العادة رجل، بما فى ذلك العنف الجنسى فى البلقان، والذى تلمح إليه هولتسر. إلا أن اللغة هنا لا تستبعد المرأة التى تقوم بدور الجانى، وترتكب فعال عنف ضد غيرها من النسوة. كما أن دور المشاهد قد يقوم به رجل أو امرأة. وما يتكون منه هذا الدور يُبقى على قدر من الحيرة. فقد يكون دور تعاطف أو عون أو عجز أو ألم، ولكنه قد يكون أيضا دور تواطؤ. و"القتل بالجنس" يُبقى على عديد من الاحتمالات مفتوحة.

أى جانب من "القتل بالجنس" ينظر إليه المرء فالنص صعب فى قراءته. واعترفت هولتسر من البداية أن اللغة التى استخدمت فى سلسلة "القتل بالجنس" «إباحية ودقيقة»⁽¹⁾. والمشكلة التى كانت تسعى لمواجهتها كيف تصور العنف ضد المرأة: العنف الأسرى، عنف الاغتصاب فى الحرب، والذى كان يحدث فى يوغسلافيا السابقة حين كانت هولتسر تكتب النص. وفى حين أن العنف تحفزّه عقدة كره النساء، والبغض العنصرى ينبغى أن يكون أصعب فى دمجّه فى الخلفية الصاخبة للحياة اليومية، فإن هذا بعينه ما يحدث وإلى حد كبير: عنف غير مرئى ومسكوت عنه يمارس ضد المرأة كل يوم، فى السلم وفى الحرب على السواء. والصدمة الأولية لعمل هولتسر الفنى هى أن تجعل هذا العنف مرئيا، أن تصوره وبدون أن تستعمل عدسة بؤرية أو غلالة من البلاغة السهلة.

لكن هذا ينطوى على قدر من المجازفة، مجازفة تتجاوز أى مد من العواطف يبتلع المشروع. وكما تقول هولتسر فى حديثها المصاحب:

(1) Kämmerling, 1996, p. 122.

«ينطوى التصوير الواقعي على مجازفة أن يساء استغلاله كإباحية مرة أخرى. والمثال الأكثر جنوحاً الأفلام الوثائقية التي تتناول الانتهاكات في يوغسلافيا (السابقة) والمتاحة كأفلام إباحية في الحوانيت - وبأعلى الأثمان!«^(١). ويمكن للغة أن تمارس عنفها الخاص، ولا تعد أية تفكيكية نسائية في التصوير ولا أى التزام بالواقعية الوثائقية ضماناً بتطبيق العدل^(٢). وقد يوضع عمل هولتسر الفنى فى سياق آخر لخدمة العنف نفسه الذى كان يقصد أن يواجهه.

وبسلسلة "القتل بالجنس" تزيد الركائز السياسية والأخلاقية التى تنطوى عليها الصلات بين المرسل والمتلقى وبين النص والسياق عنها فى كثير من موادها الأخرى، ولا بد من الحرص فى تناولها. وبشكل "القتل بالجنس" علاقة غير يسيرة بالمشاهد، لأن المشاهد متورط إلى حد ما من خلال عملية القراءة نفسها ولا بد أن يواجه وجود العنف ضد المرأة. ولكن كيف ينبغى أن يكون رد فعل المشاهد؟ ما الذى يمثل رد فعل سليم، وهل يتغير ذلك حسب السياق الذى قرئت فيه الكلمات؟ هل للحركة النسائية والتفكيكية أن تعمل على تقويم العنف ضد المرأة؟

هناك ولا شك تساؤلات تحتمل التكرار، وتحتمل التكرار فى سياقات عديدة فى "القتل بالجنس"، وطرحت عقب حكاية مجلة "در سوددويشه تسايتونج". ودير رهبنه سابق (متحف الفن الحالى فى توجراو بسويسرا) وغيره من المعارض والمتاحف يوفر المزيد من أماكن التأمل لـ "القتل بالجنس" ويضعه جنباً إلى جنب مع "الأم والطفلة"

(١) Holzer in Kämmerling, 1996, p. 122.

(٢) شدة عنف اللغة مسألة تحظى باهتمام متنام، لا سيما فى الولايات المتحدة. وللاطلاع على تناول مفصل انظر

Judith Butler, Excitable Speech: A Politics of the Performative (New York and London: Routledge, 1997); Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment, ed. Mari J. Matsuda et al. (Boulder Co: Westview Press, 1993).

ويسجل انسحاباً من العاطفية المحيطة بظهور الصحيفة. لكن هذا التكرار ليس مجرد استسلام للصيغ المألوفة لدى هولتسر؛ بل له تحدياته الخاصة المختلفة. وبوضعها عملاً فنياً لها في دير سابق تتخذ هولتسر من التحول التاريخي من المؤسسات الدينية إلى المؤسسات الدنيوية أماكن للتأمل. تضع هموماً تتعلق بالعنف والجنس في مكان يرتبط عادةً بالسلم والتبتل؛ تطرح قضايا تؤثر بشكل خاص على المرأة في مكان مكرس تاريخياً لرجل له علاقة منقسمة بشدة بالمرأة^(١).

ويستمر الواقع الافتراضي ولوحات النيون الثلاثي الأبعاد ونسخ حافظات الشاشة من "القتل بالجنس" ليوحى بأن التقنيات الجديدة قد توجد أشكالاً جديدة للتواصل للفن وللسياسة، ولكنها قد تشمل أيضاً على مشكلات العنف ضد المرأة. والسياقات الجديدة لا تقدم مهرباً من القضايا القديمة، وإن كانت تتيح فرصاً شتى للتأمل، وللعمل. كذلك فنقل "القتل بالجنس" إلى أماكن ذات منافذ أكثر محدودة لا يخلصه بالضرورة من العرض العام. وتحفظ هولتسر بالتزام عام بهذه المادة وتنظم عروض ليزر ضخمة لـ "القتل بالجنس" على نصب "معركة الأمم" في لايبزج في سنة ١٩٩٦.

كما تضع هولتسر الأماكن المختلفة إلى جانب الزمانيات المختلفة للمشاهدة لتؤكد ألا وجود لوقت مناسب أو لكم ملائم من الوقت يمكن فيه تبرير العنف الذي يمارس ضد المرأة. ويتضح ذلك بأجلى صورة في الزمانيات المتناقضة المرتبطة بالمقاعد الحجرية وعروض النيون السريعة الدوران. فمن ناحية توفر المقاعد المنقوش عليها النص الثابت كما قد لا ينتهي من الوقت للعمل من خلال معنى مقتطف من

(١) للاطلاع على دراسة متميزة لمدلولات النوع الجنسي في العصور الوسطى تطرح تأملات مفيدة في مواقف برنار دي كليرفو من المرأة انظر

Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books, 1992).

"القتل بالجنس" وتأمل كيفية الاستجابة له. ولكن كما في نصب الـ "أرنو" في بلباو، إلى أى مدى يمكن للعبارات المفردة كالمقطعات النصية أن تعطى معنى بمفردها وتسودى لرد فعل شامل حيال العنف ضد المرأة مهما قُضى من وقت في التفكير فيها؟ ومن ناحية أخرى فعروض النيون الرأسية أكبر حجماً وأسرع حركة من أن يتمكن المشاهد من قراءتها بدقة. من ناحية الفنية النص بأكمله مرئى في فترة زمنية مضغوطة، لكن هذا لا يعنى أن المشاهد بالتالى قادر على الاستجابة بصورة فعالة للنص، على مواجهة مشكلة العنف. وكما تشرح هولتسر فى سياق آخر: «اللوحات قد تقضى على الفكر، كما تفعل الحياة الحديثة أحياناً. وأنت لا يسعك أن تدرك كل ما يحدث ولا يمكنك أن تدفع نفسه للتركيز والفعل»^(١).

كيف نقرأ وكيف نتجاوب، سؤالان يبرزان بشكل متصل فى سلسلة "القتل بالجنس". وكيف يمكن مواجهة حقيقة العنف، والاعتراف بأنها قد تكون مسألة حياة أو موت؟ بهذا المعنى فنص "القتل بالجنس" وسياقه المحتومان هما الجسد: الجسد الموسوم باللغة والمنقوش داخل اللغة؛ الجسد ككلمة ولحم، حى وميت على السواء، سليم ومعطوب معاً؛ أجساد النسوة التى علينا التزام حيالها، الأجساد التى ينبغى أن تعامل باحترام لا تلقاه فى الغالب.

وإذا كان الدم فى الحبر وصور الجلد البشرى فى نسخة مجلة "در سوددويتشه تسايتونج" تذكر بذلك فكذلك العظام البشرية التى نقشت حولها حلقات فضية، والتى استعانت بها هولتسر فى عديد من تركيبات المعارض والمتاحف (شكل ٤)^(٢). ولقراءة نصوص "القتل بالجنس" على الحلقات لابد للمشاهد أن يلتقط العظام ويدخل فى اتصال مع مادية الجسد التى تقدم رسالة تذكير مادية بالموت الذى يتحدث عنه النص. وليس الغرض هنا تحقيق فصل واضح بين

(١) Holzer in Auping. 1992, p. 97.

(٢) حتى فى الغرف والمشهدات التى تبدو غير مأهولة فى نسخة الواقع الافتراضى من "القتل بالجنس" يتم جعل الجسد حاضراً من خلال غياب الطيفى فى رمزه البصرى وتجسده فى اللغة.

المادى واللغوى أو بين الحى والميت. بل حركة تفكيرية تلفت إلى قربيهما واعتماد كل منهما على الآخر. وهى أيضاً وسيلة لتأكيد عدم كفاية أى تصوير يطالب المشاهد بأن يتساءل عن مدى قدرة الكلمات على جعل التجربة مرئية، وكذلك عن مدى جعل التجربة ممكنة من خلال الكلمات التى جُعِلت مرئية.



شكل (٤)

«معك وأنت فى تاتى معرفة موتى»: موارد العظام، عظام بشرية عليها
فضة منقوشة؛ تركيب: معرض "رينيتسجاسه در لاندشاوبتشتات" فى
درسدن (١٩٩٦). تصوير فرنر ليبركنشت

ونتيجة تغيير هولتسر المركب للسياقات والتكرار النصي ليست رفع القشور العقائدية عن أعيننا لكشف "الحقيقة النسائية الماثلة" - حقيقة تجارب النساء سواء أكانت أمومة أو عنفاً جنسياً أو اختلافاً في النوع. فليست هذه تناولاً من نوعية "إكس. نايلز" للفن والسياسة. بل يحثنا عمل هولتسر الفني على أن نتذكر الفصل بين المسألة والحقيقة: فالأولى تظل مفتوحة للتساؤل، التساؤل عن المعايير، مسألة السلطات؛ أما الأخيرة فغالباً ما يظن أنها الأساس المؤكد للفن والسياسة.

بذلك فإن عمل هولتسر الفني يخلق سياسة وجماليات للتساؤل. والأهم أن هذه ليست محاولة بسيطة لطي الجماليات في السياسة. فإذا كان الجمال دائماً في علاقة بالسياسي فلا ينبغي أن تكون هناك قاعدة سياسية للجماليات كافة أو حكماً جمالياً للسياسة كلها. وليس للحركة النسائية أن تتطلع للتفكيرية بحثاً عن نهج لجعل التمييز يتبدد تماماً. بل على الحركة النسائية والتفكيرية أن نعمل معاً على إيصال تعقيد التعبير عن الجمال والسياسة.

وهذه ستكون تفكيرية نسائية، أو حركة نسائية تفكيرية تسعى لا للحقيقة السياسية، بل للعدل السياسي. والبحث لا ينتهي كالتساؤل الذي يسير معه جنباً إلى جنب، لأن الدعوة للعدل لا تلبى كاملة ولا تحسب بصورة كاملة^(١). وباللغة التفكيرية فالالتزام الأخلاقي للحركة النسائية ليس ذلك الذي عبر عنه فاعل أخلاقي يدافع عن معايير أخلاقية. بل، تعبر عنها أصوات متعددة في سياقات متعددة؛ وتتكرر مع الوقت ولكنها ليست هي نفسها قط. وإذا لم تكن إجمالاً حركة نسائية

(١) عبر ديريدا عن هذه الهموم في مناسبات عدة منها ملخص موجز، ولكنه فعال في مقال بعنوان 'The Villanova Roundtable' (1997). وباسم الحركة النسائية والتفكيرية دافعت أنا أيضاً عن فعالية أخلاقية وتضامن يمكن فهمه كبيل لصوغ الفعل السياسي باعتباره لا متناهياً وعابراً في أن (Elam, 1994).

دولية - لأنها لا تعتمد في تعريفها على حدود الدول القومية - فهي احتمالاً حركة نسائية عالمية تطلب العدل في مختلف بقاع العالم. ولكونها متماسة سياسياً، ولكنها غير عالمية، فالحركة النسائية التفكيرية أو التفكيرية النسائية لا تدعى أنها في كل مكان، وأنها هي نفسها في كل مكان. وتظل الحركة النسائية والتفكيرية مسؤولتين أمام الحاضر، تتحدثان للمستقبل عن الماضي. مرة أخرى. الحركة النسائية.

المصادر والمراجع

- Butler, Judith (1997), *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York and London: Routledge).
- Bynum, Caroline Walker (1992), *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books).
- Derrida, Jacques (1988a), 'Afterword: Toward an Ethic of Discussion', in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).
- (1989), 'Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris', in *Deconstruction Omnibus Volume*, ed. Andreas Papadakis, Catherine Cook and Andrew Benjamin (New York: Rizzoli).
- (1988b), 'Signature Event Context', in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).
- (1997), 'The Villanova Roundtable: a Conversation with Jacques Derrida', in *Deconstruction in a Nutshell*, ed. (John D. Caputo (New York: Fordham University Press).
- Elam, Diane (1994), *Feminism and Deconstruction: Ms. en Abyme* (London and New York: Routledge).
- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press).
- Holzer, Jenny (1997), *Lustmord*, in Jenny Holzer, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).
- (1997), *Living*, in Jenny Holzer, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).
- (1997), *Mother and Child*, in Jenny Holzer, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).
- (1997), *Survival*, in Jenny Holzer, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).
- (1997), *Truisms*, in Jenny Holzer, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).
- (1997), *Under a Rock*, in Jenny Holzer, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).
- Kämmerling, Christian (1996), 'Interview, Christian Kämmerling und Jenny Holzer', *Süddeutsche Zeitung*, 19 November 1993, *Magazin* no. 46; reprinted and translated in Jenny Holzer: *Lustmord* (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau).
- Kessler, Suzanne J. (1990), 'The Medical Construction of Gender: Case Management of Intersexed Infants', *Signs*, 16:1 pp. 3–26.
- Mari J. Matsuda et al. (1993), *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment* (Boulder, CO: Westview Press).
- Simon, Joan, (1998), 'Interview, Joan Simon in conversation with Jenny Holzer', in

- Jenny Holzer*, ed. David Joselit, Joan Simon and Renata Saleci (London: Phaidon).
- Smolik, Noemi (1996), 'Geschichte Auf Frauenkörper Geschrieben'/'History Inscribed on Women's Bodies', in *Jenny Holzer: Lustmord* (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau).
- The Guerilla Girls (1995), *Confessions of the Guerilla Girls* (New York: Harper Perennial).
- Waldman, Diane (1997), 'Interview, Jenny Holzer and Diane Waldman', in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

التفكيرية والقصص

ديريك أتريدج

القصص والحقيقة والتفكير

«والآن، بالنسبة للشاعر، فهو لا يؤكد شيئاً، ومن ثم فهو لا يكذب قط». هكذا حفر فيليب سيدنى فى كتابه "دفاعاً عن الشعر" (Defence of Poetry) فى أواخر القرن السادس عشر مكاناً للقصص، مكان لا معنى فيه لتهمة الكذب (التي انهم بها أفلاطون مثلاً الشعراء). والتميز بين الأنماط الأولية من لغة الخطاب القصصية واللا قصصية قائم منذ أيام سيدنى، وهو يعمل بكل قوة فى كثير من التفكير فى استخدام اللغة فى عصرنا.

والفارق الحاسم الناجم عن هذا التمييز هو بين نوعين من الدعاوى: بعض الجمل تدعى أنها تقول الحقيقة وتدلّ ببيان عن أحداث تقع فعلاً أو عن أشخاص حية، وبالتالي يمكن الحكم عليها وفقاً لذلك؛ وجمل أخرى لا تدعى ذلك، وبالتالي تفلت من حكم كهذا. وجملة سيدنى مثلاً تحمل فى طياتها تلميخاً بأن اللجوء لمعيار الحقيقة مشروع، وكذلك الجملة التي تقرأ أنت الآن. وقد تكون هذه الجمل غير صحيحة، أن تكون أكاذيب أو أخطاء؛ ولكن ليس ثم من يجادل أنها تعمل فى نطاق ساحة الحقيقة وبدائلها. ومع ذلك فافتتاحية "عوليس" لجيمس جويس - «جاء بلمسب

بك موليفان من أول الدرج في مهابة» - لا تدعى ذلك؛ وكل من يحاول أن يؤكد أن هذه الجملة غير صحيحة سيُظن أنه يدلى بعبارة شديدة الغرابة، عبارة قد لا يكون القصد منها هي نفسها أن تكون صحيحة أو مغلوطة.

هناك أسماء عدة للغة الخطاب لا تدعى حالة الحقيقة. ويسميتها سيدنى "شعر" وكذلك فعل شوسر (ولو أن المعنى الأضيق لـ "نظم الشعر" كان شائعاً أيضاً في العصور الوسطى وفي عصر النهضة)؛ وفي سنة ١٧٥٥ أدرج صمويل جونسون في تعريفه لفظ "شاعر" في معجمه الإنجليزي وصف "مبتكر ومؤلف قصص". وكما يشير هذا التعريف فإن مصطلح "قصص" (fiction) كان معروفاً في عصر جونسون ويطلق مسمى أقل تحديداً وزلاقة للكتابة التي تضع نفسها خارج نطاق التمييز بين الصحيح والخطأ. كان هذا اللفظ في الأصل مصطلحاً عاماً يفيد معنى الابتكار أو الاختلاق، ثم بدأ يُطلق على الإنتاج اللغوى الذى يتضمن صوراً وشخصيات وأحداثاً (سواء نثرًا أو شعراً) فى نهاية القرن السادس عشر^(١). (ولا يقترب أى من المصطلحين من مصطلح "أدب" (literature) الذى يفوقهما إثارة للجدل؛ فهذا المصطلح وفي عهود مختلفة من تاريخه كان يشمل كما أكبر أو أقل من الكتابة غير القصصية، ويستبعد بعض الكتابات القصصية كالنكات والقصص الطويلة. ولا يعنينا الأدب فى مقالنا هذا - ولكن انظر بصفة خاصة مقالة ج. هيليس ميلر فى هذا الكتاب نفسه).

نظرياً لا يبدو أن هناك مشكلة فى التفرقة بين الخيالى وغير الخيالى. ويبدو

(١) هناك أنماط تعبيرية أخرى إضافة إلى الأنماط القصصية لا تدعى الحقيقة؛ فالعبارات التعبيرية مثلاً تدفع الأشياء للحدث (أو تحاول). فعبرة "أنا أسمى هذه الطفلة كاتريونا" تفعل ما نقول (لو صحت الظروف)؛ ولا تؤكد حقيقة عن شيء. ومع ذلك فالعبارات التعبيرية ترد أيضاً فى القصص، ما قد يمثل مشكلة للتحليل الفلسفى - انظر مقال ديريدا

Derrida, 'Signature Event Context' in Derrida. 1988, pp. 1-23.

أن المشكلة التي تنشأ مع التفرقة تنبع إلى حد كبير من الصعوبات العملية في الأمثلة المعطاة: فكيف لنا أن نعرف ما إذا كانت الجملة أو النص يدعى الحقيقة أو لا يدعيها (ومن ثم ما إذا كان الحكم عليها بأنها خطأ أو مضللة له أى معنى)؟ فاللغات بشكلها المكتوب على الأقل لا تشمل في العادة على علامات تدل بشكل قاطع على وجود زعم كهذا؛ وجملة جويس عن بك موليان يمكن أن ترد بهذا الشكل كتقرير عن فرد حقيقى. ومع أن هناك أشكالاً تركيبية ترتبط بالسرد (كاستخدام الخطاب غير المباشر الحر - جمل من قبيل "غدا سيربهم") فهي قد تستخدم في سرد تاريخى بالتأثير نفسه الذى تستخدم به فى سرد قصصى. وبما أن النجمل نفسها لا تعلن عن حالتها كخيالية أو غير خيالية، فالتفرقة تتوقف تماماً على السياق الذى ترد فيه بالنسبة للقارئ أو المستمع، والى سياق قد لا يوفر المعلومات الكافية. والمشكلة ذاتها تنشأ مع السخرية وهو استخدام للغة يخضع التوكيد الحرفى فيه، والذى يتم بالكلمات للتعديل (بل للتكذيب) نتيجة لسمه ما فى السياق - مثال، الظروف التى تجعل من المستحيل على التقرير أن يكون صحيحاً حرفياً. وقد يعتبر القصص فرعاً أو ضرباً من السخرية ينبئ السياق فيه القارئ بأن الجمل تشير إلى واقع من نسج الخيال.

إذن ما المفاتيح التى ترشدنا فى النص إلى استنتاج أن الجملة أو النص من نسج الخيال؟ الإجابة الأبسط هى: السمات التى تدل على أن كاتب الجملة أو النص يقصد بهما أن يقرأ كخيال. وقد يبدو أن هذا يدخل ضمن فكرة "الادعاء" الذى نزع به الجملة أنها تمثل حقيقة أو تخرج عن دائرة الحقيقة والزيف: والادعاء يفترض أنه من صنع كاتب الجملة وهو يكتبها. والى السياق الذى يبنينا بذلك قد يكون على شكل جمل أو كلمات أخرى، كعنوان أو نبذة أو المظهر الخارجى للمطبوعة، كان تكون دورية علمية أو رواية ذات غلاف خفيف، وقد تكون الظروف التى

نواجه فيها النص كالتركية من صديق أو من المعلم. ويمكن دائماً بالطبع أن نتغاضى عن المفاتيح أو أن نسيء قراءتها، وأن نتوصل للاستنتاج الخطأ عن مقاصد الكاتب؛ لكن هذه قد تبدو مشكلة محتومة في واقعيات القراءة، وليست مشكلة نظرية تخص التفرقة التي تتم. فالكاتب يتوقع أو لا يتوقع أن تُقرأ جملة ما كجملة خيالية أو غير خيالية أو ساخرة أو حرفية، ومهمة القارئ أن يدرك بأية وسيلة ممكنة أيهم هي.

الأشياء ليست بهذه البساطة للأسف. وهناك عديد من الموارد الفلسفية والنقدية تبين أن عملية الكتابة وعملية القراءة أعقد مما يوحي به هذا النموذج. والتفكيرية من أقوى هذه الموارد. وتناول جاك ديريدا عديداً من محاولات إيجاد أرضية فلسفية لمشهد الكتابة والقراءة الذي استعرضت لتوى، وتوصل مراراً وتكراراً لإخفاقات مفيدة للغاية. إلا أن كلمة "إخفاق" ككلمة "للأسف" في مستهل هذه الفقرة تعطى انطباعاً خاطئاً بأن القراءات التفكيرية لا تستهدف كشف العيوب في الآراء والقصور الفكرى لدى كاتبها، وحقيقة أن النموذج البسيط لا يفيد تسبب البهجة بقدر ما تسبب الندم. ومن خلال اشتباكهم القوى والشديد التدقيق مع هذه التساؤلات أثبت عديد من الفلاسفة تعقيد مفاهيم من قبيل "المعنى" و"الحقيقة"، ونحن نركن إلى هذا التعقيد في ممارساتنا الثقافية والسياسية والاقتصادية.

من أكثر الطرق فعالية والتي ركز بها ديريدا على عمليات اللغة المعقدة كما تنتج وتستقبل تتبع الدور الذى تلعبه فكرة الكتابة فى عديد من الأعمال الفلسفية، وعلاقتها بمفاهيم من قبيل الحقيقة والوجود. فالتعبير الخالص عن الحقيقة إن وجد لكان مباشراً ولما اعتمد على أى شئ خارجي. ذلك أن الاستعانة بعون خارجي يحمل خطر تلويث صفاته. أما التعبير عن الحقيقة - أو عن عبارة تقريرية تدعى الحقيقة - فيتم عن طريق اللغة، اللغة التى لها تاريخها المترسب وخصائصها

البنوية وإمكاناتها الرمزية. والحقيقة في اللغة ليست ماثلة ببساطة، بل لابد أن تمر دائما عبر المكان والزمان، وهذا معناه أن السياق الذي تُنتج فيه يختلف دائما عن السياق الذي تُستقبل فيه. ولكن لماذا نختار الكتابة؟ تاريخيا كانت اللغة في هيئة الكتابة هي التي تُتهم باختلاق المشكلات بتدخلها بين محاولة الكاتب بيان الحقيقة وتلقى هذا البيان من جانب قراء بعيدين عنه في المكان والزمان، وبالتالي خاضعين لأهواء النقل المتقلبة. والكلام من ناحية أخرى يمثل للفلاسفة منذ عصر أفلاطون على الأقل ضامنا للصدق ولآنية تواصل أحد الناس مع غيره. فالسخرية مثلا ترتبط بطريقة خاصة في الكلام تضع حين تُكتب الكلمات؛ وإذا لم يوقن المستمع يمكنه دائما أن يسأل "هل أنت جاد؟" وهناك أيضا بعض التغيرات في طبقة الصوت ترتبط بالقص، وبالتالي فأية صعوبات تصادفنا في تمييز القصص عن غيره يمكن أن يقال إنه عيب الكتابة.

إلا أن ديريدا يبين في عديد من أعماله أن الآراء الفلسفية التي تؤيد هذه الحالة تقصر دوماً عن الوصول لهدفها: فالكلام يخضع لما تخضع له الكتابة من وساطات على الرغم من وهم المباشرة والحضور. فالإشارات التي ينقل بها المتكلم خيالية كلامه مثلا جزء من النظام اللغوي لا يختلف عن الصوائت والصوامت وعرضة كغيرها لإعادة التأويل في سياقات جديدة. وإيثار الكلمة المنطوقة باعتبارها موضع الحقيقة يعد جانبا واحداً من توجه أوسع نطاقاً في الفكر الغربي يؤثر الحضور على الغياب والمباشر على غير المباشر والأصل على النسخة وغير الخيالي على الخيالي - ويخلق في خضم ذلك تناقضات طفيفة يتفاعل فيها شيء أكثر تعقيدا وفائدة.

ونظراً لعدم مباشرة الكلام كله فإن الصعوبات التي تكتنف التمييز بين

الخيالى والا خيالى (أو بين الحرفى والساخر) لا مجال لاعتبارها عملية تماماً. والمسألة ليست أن من الصعب أحياناً تحديد ما إذا كان المقصود من جملة ما أن تؤخذ كتوكيد للحقيقة أم لا. ولنصل بنقاشنا لحافته من الأدق القول إن من المستحيل عليك أن تؤقن يقيناً مطلقاً بأن من المناسب (أو من غير المناسب) أن تعتبر جملة ما توكيداً لحقيقة، لأن نوعية السياق اللازم لتبنيها بأن هذا - أى سياق موثوق ومؤكد تماماً - لا وجود له. وأى سياق يمكن دائماً تغيير سياقه. وسياقات الماضى يستحيل توكيدها تماماً؛ وسياقات المستقبل يستحيل التنبؤ بها تماماً. وهذه الحالة تؤثر حتى على فعل الكتابة: فليس للكاتب سيطرة كاملة على السياق الذى يجعل ذلك ممكناً - مثال ذلك الدوافع اللا واعية وراء اختيار ألفاظ بعينها. والكاتب الذى يظن أن عمله يدخل فى نطاق اللا خيال برمته يكتب غالباً كهذه الشخصية أو تلك دون أن يدرك ذلك، وكذلك يفعل الصحفى القاسى والمؤرخ المتعاطف والفيلسوف المدقق. ولعل الكتابة غير ممكنة إلا بهذا القدر من الخيال - لكن هذا يصدق بالتالى على الكلام. هذه الشروط التى تبدو كأنها قيد على القدرة البشرية تتبع من الخصائص البنيوية نفسها التى تجعل توكيد الحقيقة ممكناً أصلاً؛ فإذا لم تكن اللغة نظام وسائط، وإذا لم يكن الكلام مفتوحاً دائماً لسياقات جديدة، لما أمكن أن يبدأ فى أداء عمله. وإذا لم تتمكن عبارة تقريرية ما من أن تكون دائماً خيالياً فلا مجال لأن تدعى أنها حقيقة^(١).

(١) رداً على توكيد جون سيرل على أن العلاقة بين الخيال والا خيال علاقة "تبعية منطقية" علق ديريدا قائلاً: "السؤال الحقيقى يصبح حينئذ هو: ما هى "لغة الخطاب المعيارية للا خيال"، ماذا يجب أن تكون وما الذى يستدعيه هذا المسمى بمجرد أن تكون خياليته ... ممكنة (وأيضاً بمقتضى الكلمات نفسها والعبارات نفسها والنحو نفسه)؟" (Derrida, 1988, pp. 102, 133). ويواصل فيشير إلى أن القواعد التى تحكم التفرقة بين الخيال والا خيال تشترك فى الخيال، لأنها مخترعات رمزية وليست "أشياء موجودة فى الطبيعة" (ص ١٣٣-١٣٤).

إن استحالة ترك الخيالي عائقاً تماماً في كتابة غير الخيالي له عواقب أوخم على بعض الأجناس الأدبية من غيرها. ففي قراءة رسالة فلسفية أو تقرير علمي مثلاً لو وجد المرء نفسه غير موقن من عدم وجود عبارات خيالية بين العبارات غير الخيالية فإن التوصل إلى ما يُظن أنه حقيقة فلسفية أو علمية يصبح مشكلة. ومن المواضيع الأخرى التي يحظر فيها الخيال - وإن استحال منعه - القانون. يتناول ديريدا كل هذه الأمور في مناقشته قصة كافكا المختصرة "أمام القانون". ويقدم نص كافكا كحكاية رمزية - خيال - عن الخيالية في قلب القانون ويبين أن كلاً من فرويد وكانط، عالم وفيلسوف، يركنان إلى شيء كالخيال وليس بوسعهما تحاشي ذلك. وفي تعليقه على استرسال كانط في أمر قطعي في قلب القانون الأخلاقي يقول: «مع أن سلطة القانون تقصى التاريخية والسردية التجريبية، وذلك في لحظة تبدو فيها عقلانيّتها غريبة على خيالها وتصورها ... فلا يزال إيواء هذه الطفيليات يبدو بدهياً»^(١). فالخيال والتصور كطفيليات خارجيان بالنسبة للقانون (والعلم والفلسفة تحكمهما العقلانية) إلا أن مضيفيهما يعتمدان عليهما في تشغيلهما، وإن لم يكن هذا التشغيل سلساً كما ينبغي^(٢).

ومن أنماط الكتابة الأخرى التي يبدو حتمياً فيها أن يتمكن القارئ من تحديد اللحظات الخيالية السيرة الذاتية^(٣). ففي السرد الذاتي يدعى الراوي أن «هذه الأحداث التي تؤكد هذه الجمل وقعت لي». وفي أية سيرة ذاتية أصيلة يمكن اعتبار هذا الراوي والمؤلف الفعلي لهذه الجمل شخصاً واحداً، ويحق لنا أن نحكم على كل جملة ما إذا كانت صادقة أم كاذبة. (في السيرة الذاتية الخيالية مثل "مول

(١) Derrida, 1992, p. 190.

(٢) يقول ديريدا إن الكتابة تعامل دائماً باعتبارها "طفلاً" من جانب التراث الفلسفي (Derrida, 1988, p. 102). وانظر ميلر (١٩٧٩).

(٣) للاطلاع على مناقشة عن الطبيعية الخيالية للسيرة الذاتية انظر de Man (١٩٨٤).

فلاندرز" لديفو أو توقعات كبرى" لديكنز نميز بصورة واضحة ضمير المتكلم فسي النص عن المؤلف؛ فضمير المتكلم قادر على الكذب، أما المؤلف فلا. ومن السير الذاتية التي تركز كثيراً على هذا الادعاء ما يعرف بالاعترافات: سير ذاتية يوجّه فيها المرء للشعور بأن الحقيقة مخبأة - لسبب وجيه - إلى أن تحين لحظة الإفصاح عنها في اللغة^(١).

هنا نبدو كأننا في أبعد نقطة ممكنة عن الخيال. وإذا وجدنا في القراءة سيرة ذاتية اعترافية نشكك فيما إذا كان علينا أن نحكم على عباراتها التقريرية على أساس صدقها أم نستمتع بها كخيال فربما كان علينا أيضاً أن نتخلى عن أى احتمال لتجربة شيء كقوة الاعتراف. (هذا لا يصدق إذا وجدنا أنفسنا غير مصدقين بعض العبارات - فالإمسك بكتاب سيرة ذاتية وهو يكذب قد يشبه تسجيل لحظة صراع داخلي شرس مع الذاكرة والضمير، والعثور على قوة الاعتراف معززة.) ولكن كما رأينا فما نظن أنه يقول الحقيقة ينتقل إلينا عن طريق نظم لغوية وغير لغوية - عن طريق تاريخ النوع الأدبي للسيرة الذاتية (بما في ذلك السيرة الذاتية الخيالية) مثلاً - وقد نختبر كحقيقة عملاً يستغل هذه النظم بنجاح، وبالتالي فهو خيال إلى حد ما أو تفصيل لشخصية قابلة للتصديق على نماذج موجودة. وبالنسبة للكاتب فإنتاج اعتراف مقنع قد يعنى التنصل من أشكال تقليدية وسوابق خيالية، إلا أن هذا التنصل في حد ذاته تقليدي. (المتكلم في غزلية "أستروفيل وسئلا" لـ فيليب سيدنى

(١) من الغريب أن ديريدا يربط تطوره الفكري ومؤسسة الأدب بفكرة الاعتراف. فيحدث في أحد اللقاءات عن رغبة مراهقة في الإمساك بذكرى ما يحدث - "شيء يشبه حركة عاطفية نحو الثقة والاعتراف" (Derrida, 1992, 34) - ويقول إن من بين النصوص الأولى التي اهتم بها الاعترافات، لا سيما اعترافات روسو وجيد. ثم يعرف الأدب بأنه مؤسسة (ولكنها مؤسسة خيالية) تسمح للمرء من حيث المبدأ بأن يقول كل شيء (tout dire)، سواء بمعنى الوصف الكلي أو بمعنى الكلام دون قيود.

والذى يمكن اعتباره هو المؤلف يقيم دعواه بقول الحقيقة مراراً على رفضه الأعراف البتراركية.) وهكذا فحتى السير الذاتية الأقوى لا يسعها الإفلات من الخيال، وبعض الاعترافات المهمة تقر بذلك، ولكنها تفلح فى الحفاظ على قوة قول الحقيقة فى الاعتراف. والآن نشرع فى تقديم مثال.

الاعتراف ككتابة: الصبا - ج. م. كويتسى

الكاتب الجنوب أفريقى ج. م. كويتسى ليس معروفاً بالمكاشفة الذاتية الاعترافية. فى سلسلة من سبع روايات بدءاً برواية "أرض الغسق" (Duskland) فى ١٩٧٤ وحتى "سيد بطرسبرج" (Master of Petersburg) فى ١٩٩٤ ابتكر لنفسه أسلوباً روائياً لا يقدم أى تلميح لحضور شخصى للمؤلف. وما كتبه كويتسى من تعليقات نقدية أيضاً - وكتابه "الكتابة البيضاء" (White Writing) و"الإهانة" (Giving Offense) ومقالاته التى جمعت فى "مضاعفة النقطة" (Doubling the Point) - كلها لا تدرج ضمن المكاشفة الذاتية. ويبلغ إحجامه عن تحليل قصصه من منظور حياته إلى حد الحمق فى اللقاء المكتوب الذى نشر فى عدد ١٩٩٤ الخاص من مجلة "ساوث أتلانتك كوارترلى" المخصص لكويتسى: فالأسئلة التى تحتل ما يقرب من ثلاث عشرة صفحة إجمالاً يجاب عليها فيما يزيد قليلاً عن صفحة واحدة.

المسألة ليست مباشرة بهذه الصورة بالطبع - وكويتسى أول من يتفق مع ذلك. فى مستهل سلسلة اللقاءات التى تشكل جزءاً من "مضاعفة النقطة" يجيب عن سؤال ديفيد أتويل الأول، والذى يتعلق بمسألة غياب الكتابة الخاصة بالسير الذاتية من إنتاجه الأدبى بما يلى:

«دعنى أتعامل مع هذا باعتباره سؤالاً عن قول الحقيقة لا باعتباره سؤالاً عن السيرة الذاتية. فالكتابة كلها بالمعنى الأوسع سيرة ذاتية: كل ما تكتب، حتى النقد والقصص، يكتبك كما تكتبه»^(١).

وتتواتر من حين لآخر لحظات سيرة ذاتية من نوع أكثر وضوحاً، ويمثل حوار كويتسى مع أتويل فى "مضاعفة النقطة" أداة لتأمل مطول عن تطوره الفكرى. وينتهى آخر اللقاءات فى ذلك الكتاب بفقرة غير عادية يحكى فيها كويتسى قصة حياته حتى سنوات ١٩٨١-١٩٨٣. ومن سمات هذه الفقرة أن كويتسى يختار أن يتكلم عن نفسه كصبنى بضمير الغائب وفى زمن المضارع. وفيما يلى وصفه جزءاً من صباه الأول:

«سنوات حياته فى ريف وورثستر (١٩٤٨-١٩٥١) كصبي ذى خلفية أفريكانية ملتحق بمدرسة إعدادية إنجليزية فى حقبة شهدت صحوّة قومية أفريكانية، حقبة أعدت لمنع ذوى الأصول الأفريكانية من تنشئة أطفالهم على الحديث بالإنجليزية، توقظ فيه أحلاماً عسيرة يرى فيها نفسه مطارداً ومتهماً؛ وفى سن الثانية عشرة يخالجه شعور ناضج بالتهميش الاجتماعى»^(٢).

ولا يقول «الآن يبدأ فى الشعور بالقرب من الأنسا: سيرة الآخر تنحسر إلى سيرة ذاتية» إلا فى حديثه عن التحاقه فى سن الخامسة والعشرين (أى فى منتصف عمره حتى تاريخ اللقاء) بجامعة تكساس كطالب دراسات عليا.

(١) Coetzee, 1992, p. 17.

(٢) Coetzee, 1992, p. 393.

لكن هذا كله لم يهيئ قراءه للكتاب الذى صدر فى سنة ١٩٩٧. يعتبر "الصبا: مشاهد من حياة ريفية"^(١) حكاية قصيرة (وشديدة الانتقائية) لشباب كويتسى فى وورثستى وبعض من تجاربه كمراهق فى كيب تاون. تقع الأحداث الرئيسة للكتاب حين يبلغ جون سن العاشرة إلى الثالثة عشرة (أى بين ١٩٥٠ و ١٩٥٣)؛ والخلفية (التي لا تُرى إلا بعينى الصبى) هى خلفية السنوات الأولى من الحكومة القومية الأفريكانية لجنوب أفريقيا ونزول أسرة كويتسى من مكانة الطبقة المتوسطة إلى شيء أقرب إلى الفقر. وتروى كالفقرة التى تتناول صباه فى لقاء "مضاعفة النقطة" بضمير الغائب وفى زمن المضارع.

ونتيجة هذا الاختيار لنمط العرض مباشرة فذة، بل نكاد نقول ضحالة فى سرد الأحداث، وليس شعور الألفة الذى نخرج به من سيرة ذاتية اعترافية من نوع أكثر رشداً. وفيما يلى عينة من سرد مباشر يتضح فيه تأثير اختيار كويتسى غير العادى للضمير والزمن:

«مرة فى السنة يأتى سيرك بوزويل إلى وورثستى. كل من فى فصله يذهبون؛ لمدة أسبوع يتواصل الحديث عن السيرك ولا شيء غيره. حتى الأطفال الملونون يذهبون بصورة ما: يقفون خارج الخيمة لساعات يستمعون للفرقة ويتلصصون خلال الفتحات.

ينون الذهاب بعد ظهر الأحد، حين يكون أبوه يلعب الكريكت. أمه تجعلها نزهة لثلاثتهم. ولكنها عند كشك التذاكر تسمع صدمة أسعار بعد ظهر الأحد المرتفعة: سدسان

(1) Boyhood: Scenes from Provincial Life.

للأطفال، نصف للكبار. ليس معها ما يكفى من المال. تشتري
تذكرتين له ولشقيقه وتقول لهما: "ادخلا، سأنتظر هنا".
لا يرضى ولكنها تصر». (٤٧)

من نافلة القول إن هذا الأسلوب السردى غير مألوف فى السيرة الذاتية. فإذا
أخذنا نموذجين سابقين يحكيان قصة طفولة كاتب موهوب هما "نشأة هنرى آدمز"
و"لوحة للفنان فى شبابه" نجد أن كليهما يستخدمان ضمير الغائب (عمل جويس
مزيج عمد من الحقيقة والخيال بالطبع)، وإن دوننا بزمن الماضى - ويمكن لكليهما
نيجة لذلك أن يستعملا سخرية الكبار لتعقيد سذاجة الصبى. كثير من قصص
كوييتسى يقترب من نمط سيرة ذاتية أكثر منه فى "الصبا": يستعمل فى معظمه
ضمير المتكلم، ومن بين الاستثناءين يستعمل زمن الماضى. ولا يستعمل كلاً من
ضمير الغائب وزمن المضارع إلا "سيد بطرسبرج"، ومما يلاحظ أن هذه الرواية
التي كانت آخر ما كتب قبل "الصبا" يمكن اعتبارها الأكثر اعترافية^(١).

ونتحول إلى مضمون عمل كوييتسى ونشير إلى أنه يذكرنا بكثير من السير
الذاتية الاعترافية المعروفة، سواء أكانت أصيلة أو روائية أو شبه روائية. فكما هو
حال الشاب أو غسطين فى "اعترافات" (Confessions) ومارسيل الشاب فى "بحثنا
عن الزمن الضائع" (À la recherche du temps perdu) فإن الحضور الأقوى
فى حياة الشاب جون هو حضور أمه، حتى فى تمرده عليها؛ ويصعب الهروب من
الشعور بأن الإقرار بهذه الدرجة من الارتباط يتطلب صراعاً داخلياً حاداً. وكما فى
"اعترافات" روسو وفى عديد من اعترافات دوستويفسكى الروائية فإن الحياة التى
تُروى تفاصيلها تتميز بأسرار مخفية بحرص شديد وبشعور حاد بالعار. وصدمة

(١) للمزيد عن هذه الرواية وقوتها الاعترافية انظر Attridge (١٩٩٦).

صراحة السيرة الذاتية بعد سنوات عديدة من المقاومة والكتمان توحى بنهج اعترافى. والسؤال الذى أود أن أطرحه هو ما إذا كان الاعتراف ممكناً بضمير الغائب وبزمن المضارع.

إن كويتسى نفسه له تحليل دقيق للاعتراف قد يلقي الضوء على هذا السؤال، وهو مقال مطول بعنوان "الاعتراف والتردد"⁽¹⁾ نشر أول مرة فى سنة ١٩٨٥ وأعيد نشره فى "مضاعفة النقطة". (تأليف هذا المقال نفسه فى عامى ١٩٨٢-١٩٨٣ هو الذى يعتبره كويتسى فى لقائه الأخير فى الكتاب اللحظة المحورية فى حياته الأدبية التى استمرت عشرين عاماً، لحظة يكتشف بعدها أنه لا يستطيع أن يحكى حياته بضمير الغائب.) فى تناوله "لحن كرويتسر" لتولستوى و"اعترافات" روسو و"ملاحظات من تحت الأرض" و"العبيط" و"الممسوس" لدوستويفسكى يبين كويتسى الإسهاب البنيوى فى سياق دنيوى. فكل فعل اعترافى يخضع لفحص انعكاسى ذاتى: يمكن مناقشة دافعه ويمكن الاعتراف بذنسه (أو بزيغ ادعائه الطير)، ويمكن مساءلة الدافع لهذا التطويل فى المسائلة، والاعتراف بنقصها، وهكذا بلا نهاية. (فى تصور أكبر لكتابات كويتسى قد يرى المرء أن مقالته عن الاعتراف يعد فى حد ذاته مثلاً على هذا الانعكاس الذاتى الشكى من جانب الشخص الذى يحاول الاعتراف.) والاعتراف فى السياق الدينى، وهو فعل إيمانى يؤكد الحرص على الفضيلة، هو وحده الذى يمكن أن تكون له عاقبة غير تعسفية.

وفى "الصبا" نجد أن اختيار كويتسى للضمير والزمن هو الذى يحول دون الدوران اللا متناهى للاعتراف بقطع التيار عنه قبل أن يبدأ فى الدوران. فاستعمال ضمير الغائب يفصل الصوت السردى ضمناً عن الوعى المسرود، ويقول لنا إن

(1) 'Confession and Double Thoughts'.

هذا كان شخصنا آخر وإننا نقرأ ترجمة لحياة شخص آخر لا سيرة ذاتية. واستعمال زمن المضارع يؤكد مباشرة الأحداث المروية ويحرم النص أية استعادة للأحداث وأية نقطة يمكن للكاتب أن يتأمل منها ويعبر عن الندم على التصرفات والمواقف الموصوفة (أو الرضا عنها). بعبارة أخرى يحقق كويتسى التأثير نفسه الذى يصادفنا فى أعماله الروائية، فالقارئ يحرم راحة مستوى فوق سردي أو منظور يمكن منه للمؤلف أن يطلق أحكامه (على ذاته الأولى فى هذا المقام). ولو كان لأحد أن يتحمل مسؤولية الحكم على الصبى فى "الصبا" فهو القارئ، وبالتالي يزج بالقارئ فى الشرك الأخلاقى الذى ينصبه العمل.

وفى مقاله عن الاعتراف يؤكد كويتسى بصورة خاصة على الصلة بين الاعتراف والحقيقة. فيتركيزه انتباهه على الاعتراف الدنيوى يفترض التفرقة التالية:

«بوسعنا أن نحدد معالم نمط لكتابة السيرة الذاتية يمكن أن نسميه "الاعتراف" لتمييزه عن "المذكرات" و"الاعتذار" بناءً على دافع ضمنى بقول حقيقة جوهرية عن الذات»^(١).

هذه "الحقيقة الجوهرية" ليست مسألة حقيقة تاريخية أو واقعية، وهو نطاق "المذكرات"، كما أنها ليست مسألة تفسير بنية الذات أو تشوهاها أو التماس الأعذار لها، وهى مهمة "الاعتذار"^(٢). ففى لقائه الأول مع أتويل فى "مضاعفة النقطة" يوضح كويتسى أن "الحقيقة الجوهرية" فى الاعتراف هى ألا يُظن بها أنها حقيقة

(١) Coetzee, 1992, p. 252.

(٢) التماس الأعذار قد يضعف الاعتراف، لأنه ينطوى على تقاضٍ للذنب الذى يتوقف الاعتراف على الإقرار به. لكن العلاقة أكثر تعقيداً كما يقول بول دى مان فى تناوله لحظات الاعتراف لدى روسو (١٩٧٩، ص ٢٧٨-٣٠١). فيرى دى مان أن "الأعذار تفرز الذنب نفسه الذى تبرئنه" (ص ٢٩٩).

"أعلى" أو "أعمق" قد يتوصل إليها الاعتراف لو تم بنية خالصة وبشجاعة كافية. ويصف عملية التوصل لحقيقة السيرة الذاتية (لا يستخدم لفظ "اعتراف" هنا، لكن الصلة واضحة) كعملية كتابية، والكتابة المفهومة بصورة خاصة:

«من السذاجة الظن بأن الكتابة عملية بسيطة من مرحلتين، أى أن تقرر ما تريد أن تقول، ثم تقوله. بل العكس هو الصحيح كما نعلم جميعاً، فأنت تكتب لأنك لا تعرف ما تريد أن تقول ... إذن فالكتابة تنطوي على تفاعل بين الدفع نحو المستقبل والذي يأخذك إلى الصفحة البيضاء في المقام الأول وإلى مقاومة. جزء من تلك المقاومة نفسى، لكن جزءاً منها أيضاً عفوية فطرية في اللغة: ميل الكلمات لاستدعاء كلمات أخرى، وللوقوع في قوالب تظل تتكاثر. ومن هذا التفاعل ينشأ إن كنت مجتهداً ما تعرفه أو تتمنى أن تعرفه وتعتبره حقيقةً».

(ص ١٨)

وبضيف قائلاً:

«أنا لا أرى أن كتابة السيرة الذاتية "المباشرة" تختلف نوعياً عما أصف. فالحقيقة شيء يأتى في عملية الكتابة، أو يأتى من عملية الكتابة».

(ص ١٨)

إذن "الحقيقة الجوهرية عن الذات" وهى هدف الاعتراف ليست مجرد كشف ما عرفه الكاتب ولكن كتمه لشعوره بالذنب والعار؛ بل هى شيء يظهر فى البوح

إن ظهرت. وهى لا "تكتشف" من جانب القارئ باعتبارها سلسلة حقائق لم تتكشف بعد؛ وهى لا تعانِش إلا فى القراءة، أو فى نوع بعينه من القراءة. والنص لا يشير إلى الحقيقة؛ بل يفرزها. أى إن الاعتراف لا ينبت عن القصص.

والآن، فالاعتراف كما يشير كويتسى فى مقاله يعتبر فى العادة عنصراً واحداً فى سلسلة: ارتكاب ذنب فاعتراف فندم فغفران. ولكن فى تناول قصة أوغسطين عن سرقة الكمثرى من حديقة أحد جيرانه يقول إن «الذنب ليس عنصراً جوهرياً» (ص ٢٥٢). وما يبحث عنه أوغسطين هو حقيقة عن نفسه تعلل السرقة، «مصدر داخل النفس للخطأ». وبالنسبة لأوغسطين لن يجد هذا المصدر إلا بإقراره بنعمة الرب: اكتشاف الحقيقة سيكون فى الوقت نفسه الغفران. أما فى الاعتراف الدنيوى فمثل هذا الغفران غير ممكن؛ حتى المغفرة للنفس كما يبينها كويتسى فى تناوله قصة "الممسوس" تخضع لمزيد من الشك فى النفس. ويقول كويتسى قبيل ختام مقاله: «نهاية الاعتراف أن يبوح المرء بالحقيقة لنفسه ومن أجل نفسه» (ص ٢٩١).

قد تبدو هذه للوهلة الأولى عبارة مفاجئة: أليس الاعتراف بوخا بالحقيقة لغيرك أو للآخر، بوح بما ظل حتى تلك اللحظة سراً دفيناً؟ قد يكون هذا أساس اعترافات روسو وعديد من الأعمال الاعترافية التى تلت بعد صدوره القوى. لكن تأكيد كويتسى هو فهمه الحقيقة كشيء يتم التوصل إليه فى عملية التعبير وليست حقيقة دفينة تكتشف فى النهاية. وإذا كان سعى الكاتب للتعبير عما لا يعرفه بعد عفاً الوعى بوجود جمهور والحاجة لإقناع طرف آخر، فإنه يضغف وينحرف عن هدفه. يقول كويتسى قبل ذلك فى مقاله وترديداً لقول تولستوى إن «شرط الصدق ليس معرفة الذات تماماً، بل التوجه نحو الحقيقة» (ص ٢٦١)، وهذا الحرص

الطاغى على الحقيقة لا يمكن حذفه وتبديده إلا بحرص على طرف آخر
فى الحوار.^(١)

ولا داعى لأن يقرأ المرء بختين أو ديريدا حتى يعى أن محاولته الكتابة
لنفسه دون غيره مصيرها الفشل؛ فاللغة المنطوقة تقوم دائماً على وجود محاور أو
محاور محتمل، والـ "نفس" التى يكتب من أجلها المرء ليست مكاناً موصداً
بإحكام، بل مكان يعج حركة دائبة لكيانات غير النفس. والاعتراف عام بالضرورة،
لأن اللغة عامة. لكن استحالة خطة البوح بالحقيقة للنفس ومن أجل النفس ليست
سبباً لعدم كونها مرغوبة؛ بل العكس، فالرغبة تكون فى أقوى صورها فى مواجهة
المستحيل. لكن استحالة هذه الخطة سبب آخر لـلا نهائية الاعتراف.

وإذا كان بوح المرء بالحقيقة لنفسه هو الغرض من الاسراف الدنيوى فمن
الواضح أن التالى فى سلسلة المكونات التقليدية وهو الندم ليس ملازماً أساسياً.
فالشعور بالندم والتعبير عنه بالنسبة لما اكتشفه المرء (أو أفرزه) فى بوحه
لا يضيف شيئاً لصدق الاعتراف؛ ويطلق جولة أخرى من مساءلة النفس، حيث
يشك الفاعل فى أصالة مشاعره. (يصدق ذلك بصورة أكبر لو تم الاعتراف
لشخص آخر أو لأخرين، حيث يجنى المرء كل شىء من ظهور الندم.) وقد يكون
الندم - أو ما له قيمة فى الندم - يكرر ما هو كامن بالفعل فى الاعتراف بمعناه
الكامل. فلو كان الاعتراف هو اكتشاف حقيقة عن النفس كانت تراوغه، ولم يكن
المرء يعرفها، ولم يكن يعرف أنه لا يعرفها فهو ينطوى على نوع من تحمل
المسؤولية عن تلك الحقيقة. فما أعترف به حقيقة تخصنى أنا وحدى. وبإعطائها

(١) الاعتراف يشبه فى بنيته الهدية فى رأى ديريدا؛ فلو حدث فعل عطاء حقيقى فلا بد أن يكون بدون
أى وعى برد الفعل الممكن من جانب الآخر. انظر ديريدا (١٩٩١).

شكلاً وبإخراجها للوجود كحقيقة فأنا أعتزف بأنها صادقة وبأنها تخصنى. وإذا كان الشكل الأنسب لتحمل المسؤولية هذا هو القص - وهو شيء لا يمكن معرفته سلفاً كما يؤكد كويتسى - فالقص أصدق مما كانت ستكون عليه "الحقيقة"^(١).

نعود الآن إلى "الصبا". فمع أنه يفتقد زخارف العمل الاعترافى التقليدى - وأهمها كما رأينا استخدامه ضمير الغائب وزمن المضارع - فالكتاب يمثل خطة الاعتراف كما قدمها كويتسى فى المقال الذى تناولنا وفى لقاءات كتابه "مضاعفة النقطة". وتلك الخطة لا يحكم عليها القارئ بالطبع، لأن غرض الاعتراف «البوح بالحقيقة للنفس ومن أجل النفس»؛ لكن القارئ بوسعه أن يشهد على ما قد نسميه تقليداً لرولان بارت عن الواقعية (Barthes, 1986) "نتيجة الاعتراف" - تجربة فى القراءة لتعبير عن حقيقة فى ماضى حياة أحد الكتاب. وليس معنى ذلك أن العمل يُقرأ مجرداً من الفن؛ بل العكس؛ فكل جملة تبدو كأنها نحتت لتعطى التأثير الأمثل. وإليك مثال ليس سرداً فى زمن المضارع، بل كذكرى حيث يلعب جون وشقيقه الأصغر بألة كاتبة فى حجرة كرار عمتيهما آنى. ويرى الصبيان فى زيارتهما أحد الحقول آلة لطحن الأذرة:

«أقنع شقيقه بأن يضع يده تحت القمع الذى تسقط فيه
كسر الأذرة، ثم أدار المقبض. وللحظة وقبل أن يتوقف شعر
بعظام الأصابع الرقيقة وهى تنسحق. ووقف شقيقه بيده عالقة
فى الآلة شاحباً يعتصره الألم، تعلق وجهه نظرة متسائلة حائرة.

(١) فى أكثر أعماله اعترافية وهو Circumfession (عمل آخر يهتم بعمق بالعلاقة بالأم) يعبر ديريدا عن إعجابه بعبارة أوغسطين veritarem facere أى صنع الحقيقة، حقيقة «لست موقناً أنها تدخل ضمن أية ديانة بسبب الأدب، ولا تدخل ضمن أى أدب بسبب الدين (ديريدا، ١٩٩٣، ص ٤٨).

هرع مضيفونهما جميعاً إلى المستشفى، حيث بتر أحد
الأطباء نصف الإصبع الأوسط من كف شقيقه الأيسر ...
لم يعتذر لشقيقه قط، ولم يلق اللوم على ما فعل. لكن
الذكرى ثقل يرهقه، ذكرى المقاومة الواهنة للحم والعظم، ثم
الانسحاق»

(ص ١١٩)

نحت اللغة الذى يحسه القارئ هنا جزء من تجربة كفاح صوغ الحقيقة
(وبالتالى اكتشافها)، أحد عناصر ذلك التفاعل بين "الدفع نحو المستقبل" ومقاومة
النفس والأداة التى يصفها كويتسى نفسه. وعدم وجود محاولة لتفسير الفعل الرهيب
الموصوف هنا أو تحليله لا يقلل من صدقه. واستخدام ضمير الغائب وزمن
المضارع جزء من محاولة الصدق هذه؛ ورأينا ذلك فى سرده هذه الفترة من حياته
فى لقاء يدخل فيه كويتسى فى هذا المزاج.

إن الاعتراف والحقيقة لا ينفصلان عن اللغة كما أشار أوغسطين فى مثال
سابق على التفكير التفكيكى. وفى قراءته حديث أوغسطين إلى الرب بأنه يبوح له
بالحقيقة «فى قلبى أمامك فى اعتراف؛ وفى كتابتى أمام عديد من الشهود»^(١)
يطرح ديريدا تساؤلاً عما إذا كان فعل الكتابة نفسه ذنباً يستوجب الاعتراف^(٢).
وهذا الاقتراح يجد صدقاً لدى كاتبين غيره ممن يمكن تسميتهما تفكيكيين. فىرى
دى مان فى مقاله عن "اعترافات" روسو أن الأخير مهدد بعمل اللغة كآلة،

(1) Confession X, I, 1.

(٢) ١٩٩٣، ص ٤٦-٤٨.

ما يضرب إسفيناً «بين معنى أى نص وتطبيقه»^(١). وفي "سيد بطرسبورج" يبتكر كويتسى شخصية يعترف صاحبها - لنفسه - بأنه يجرب الكتابة كمدخل إلى الشر. والشخصية ليست خيالية إلا فى جزء منها، واسمه فيودور دوستويفسكى، وهو على وشك الشروع فى رواية جديدة هى "الممسوس" يلعب الاعتراف فيها دوراً حيوياً. وهو أيضاً ج. م. كويتسى يعترف بحقيقة صنعه قصصاً بالطبع.

(١) ١٩٧٩، ص ٢٩٨.

المصادر والمراجع

- Attridge, Derek (1996), 'Expecting the Unexpected in Coetzee's *Master of Petersburg* and Derrida's Recent Writings', in *Applying: to Derrida*, ed. John Brannigan, Ruth Robbins and Julian Wolfreys (London: Macmillan), pp. 21-40.
- Barthes, Roland (1986), 'The Reality Effect', in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Oxford: Blackwell), pp. 141-8.
- Coetzee, J. M. (1992), *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell (Cambridge, MA: Harvard University Press).
- (1994), *The Master of Petersburg* (London: Secker and Warburg).
- (1997), *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (New York: Viking).
- de Man, Paul (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven, CT: Yale University Press).
- (1984), 'Autobiography as De-Facement', *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press), pp. 67-81.
- Derrida, Jacques (1988), *Limited Inc.*, ed. Gerald Graff (Evanston, IL: Northwestern University Press).
- (1991), *Given Time: I. Counterfeit Money*, trans. Peggy Kamuf (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1992), *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge).
- (1993), *Circumfession*, in Geoffrey Bennington and Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, trans. Geoffrey Bennington (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- Miller, J. Hillis (1979), 'The Critic as Host', in Harold Bloom *et al.*, *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press), pp. 217-53.

التفكيكية والفيلم

روبرت سميث

تقديم

صحيح أن ديريدا نشر مع برنارد شتيجلر كتاباً عن التلفزيون^(١)؛ ويشير في الندوات من حين لآخر إلى الأفلام^(٢)؛ بل إنه ظهر في فيلم "رقص الأشباح"^(٣)؛ ويقول إنه يشاهد كثيراً من الأفلام^(٤) ولكن على خلاف إسهامات ديريدا الضخمة في سائر المجالات يظل ما كتب عن الأفلام قليلاً حسب علمي. فنشر أعداداً متفاوتة من الأعمال في مجالات ذات صلة وثيقة بها كالتصوير والحوار والموسيقى والرسم والقصص^(٥)، في حين لا شيء عن الأفلام - ولو أنه يمكن القول إن الأفلام تشمل مزيجاً من بعض تلك المجالات ذات الصلة أو كلها. وكل ما نُشر بضع ملاحظات في لقاء عام عن الفنون المكانية (وهي ملاحظات سنبحثها بالتأكيد). وقد يفاجأ البعض وربما يحبطون لإحجام ديريدا عن الخوض في هذا

(1) Derrida and Stiegler, 1996.

(٢) سمعت مثلاً أن Blow up لأنطونيوني نوقش في ندوة لديريدا في باريس منذ سنوات.

(3) Ghost Dance. McMullen, 1983

(4) Brunette and Wills, 1994, p. 9.

(٥) انظر

"Lecture de 'Droit de Regards'" (Feu la Cendre). 'Ce qui Reste à Force de Musique (La Vérité en peinture) and 'Survivre'.

الموضوع نظراً لأنه (أ) كتب عن تلك المجالات ذات الصلة به (ب) أعماله واسعة النطاق لدرجة أن التغاضي عن الأفلام قد يجعلها تبدو كما لو كانت نقطة عمياء (ج) هناك نصوص فلسفية مهمة تتناول الأفلام وتضمن اهتماماً نقدياً جاداً (ناهيك عن وفرة الأفلام المهمة والمثيرة للفكر) (د) خلفية ديريدا في علم الظواهر - وهو مبحث يتعامل بكثافة مع الصوت والصورة في الزمن - تؤهله للمهمة بشكل ممتاز. ومن ناحية أخرى فمن القسوة أن يشكو المرء من قلة إنتاجية جاك ديريدا (نظرة خاطفة إلى قائمة منشوراته ستسر من لا يعرفونها). وصمت ديريدا النسبي على أية حال لم يمنع الباحثين في الدراسات السينمائية من الكتابة بصورة تفكيرية عن الأفلام أو عن التفكيرية والأفلام (كما لم تمنع وودي آلن من إخراج فيلم بعنوان "تفكير هاري"). وهناك كتاب على سبيل المثال بعنوان "الشاشة/ المسرح: ديريدا والنظرية السينمائية" يرسم خارطة مفيدة لهذا المجال^(١). وهناك أيضاً عمل "بعد بنوي" أوسع نطاقاً عن الأفلام يدور في رأي من الآراء حول ستيفن هيث في المملكة المتحدة وجيل ديليز في فرنسا، وهو ما لا يعدم الصلة بالتفكيرية. ويظل مقالنا هذا قريباً من ديريدا ويتناول كلمتي "ديريدا" و"التفكيرية" بشكل مترادف، على نحو لا يثير الجدل^(٢).

الحاضر والإطار

قد نحتاج لأن نعرف ما التفكيرية ثم ما الفيلم قبل أن نتشاحن حول الصلة بينهما. بشكل سؤال "ما التفكيرية؟" جزءاً جوهرياً مزعجاً من التفكيرية حتى إن

(١) Screen/Play: Derrida and Film Theory. Brunette and Wills. 1989.

(٢) قد يرغب القراء في الرجوع أيضاً لمقالنا 'Short Cuts to Derrida' وهو مقال عن فيلم "طرق مختصرة" لروبرت ألتمان في علاقته بفكرة ديريدا عن الارتكاس (Smith. 1996).

طرحه يودى إلى إيماءة معقدة؛ ناهيك عن مقاومة التفكيرية للتعريف حتى إذا تجاهل المرء هذه المشكلة، وحاول أن يجيب عن السؤال من منظور أكثر مباشرة. فكأى سؤال عن كنه الشيء فإن سؤال "ما التفكيرية؟" أيضاً يخلد أسلوب تكثير راسخاً ومتفشياً يقبل التصنيف بوصفه "جوهرياً" أى يفترض أن الأشياء لها جواهر وهذه الجواهر يمكن استنباطها بالدقة الفلسفية المعهودة؛ فى حين أن التفكيرية، وإن كانت لا تقل دقة، تتحدى بشكل لا يكل وتخرج عن النهج الجوهري. وسأظل على مستوى أكثر محلية وأتخير موضوعات عالجها ديريدا ويمكن تطبيقها على دراسة الأفلام، بدلاً من افتراض أن وزن مشروع موحد يسمى "التفكيرية" يمكن حللته بها.

إذا كان هذا الشرط الخاص بالتفكيرية يعنى ضمناً أن الأفلام تمثل موضوع درس متسقاً فإنه لا يجب أن يعنى ذلك. حتى فى (دعنا نطلق عليه) المجال الجوهري يحتدم الخلاف حول تعريف الفيلم. ونحن تحيزنا بالفعل بتسمية مقالنا "التفكيرية والفيلم" بدلاً من "التفكيرية والسينما" - أو "التفكيرية والأفلام". فكل عبارة لها تحيزاتها. فـ "السينما" تشير إلى الصناعة والنشاط الاجتماعى لا إلى المنتج الجمالى الأنقى الذى تشير إليه كلمة "فيلم"، إلا أن "التفكيرية والسينما" يظل أكثر رنيناً من نظيره الشعبى "التفكيرية والأفلام". يميل الباحثون العلميون للكتابة عن "الفيلم"؛ والصحافيون عن "السينما". وبوسع المرء أن يحلل هذه الأشياء باستفاضة؛ فاختيار المصطلحات يثير تساؤلات ثقافية وسياسية واقتصادية واسعة. واللعب وراء المصطلحات الثلاثة جميعاً على سبيل المثال هو صراع بين أوروبا وأمريكا على المنشأ الأصلي للفيلم/السينما/الأفلام (ولو أن الهند من مركزها فى "بوليوود" تنتج فى الحقيقة العدد الأكبر بين الدول كافة من الأفلام سنوياً). وعند تناولنا "حديقة الديناصورات" سنبتعد قليلاً ونفترض أنه على الرغم من اتساع هذه المصطلحات - الفيلم، السينما، الأفلام - فليس منها ما يمتد ليشمل حتى بالاتحاد مع الآخرين نطاق الظواهر التى تشملها اليوم تجربة الـ ... ماذا نسميها؟

إن النقطة التي يُرسم فيها الحد حول الفيلم بعامة، أو أحد الأفلام بخاصة، هو في حد ذاته مسألة تتناولها التفكيرية، وسنتأمل مثلاً على ذلك بعد لحظات. ولكن دعونا نرجع للخلف ونحاول أن نطرح السؤال الجوهرى "ما الفيلم؟" - ونتمنى أن نجيب عليه بطريقة أقل جوهرية وأكثر "تفكيرية".

الفيلم من أى نوع (من الفيلم المنزلى إلى الفيلم القنبلة المتعدد الأجزاء) وبغض النظر عن مضمونه أو أسلوبه، هو تسجيل على الأقل. يسجل ما هو حاضر، وما سيصبح حاضراً، أمام آلة تصوير^(١). وحتى فى حالة "التسجيل على الهواء" تكون للفيلم خاصية أن يشاهد مرة أخرى فى وقت لاحق، بعد زوال اللحظة الراهنة. فمع أنه على الهواء فهو بالفعل حاضر مبدئياً كتسجيل. وبالتالي فقد يطيل ما كان سيضيع بدونه. فالفيلم «يحرس من يؤس الأشياء» حسب قول المخرج الألماني فيم فندرز، «أى اندثارها»^(٢).

كان مشاهدو الأفلام الأوائل تدهشهم وتجز مشاعرهم هذه الهبة الخارقة التي تجود بها الأفلام، وهى بعث ما مضى. والشكل المرئى من الأفلام حل محل التسجيلات الصوتية فى القدرة على محاكاة تجربة الحاضر. ويبدو أن الفيلم يعيد إلى الحياة ما كان سيضيع بلا رجعة لولاه؛ فهو يشوش الفارق بين الحياة والموت بطريقة مذهلة. والنص الأول فى دراسات الأفلام وهو نظرية الفيلم "لسيجفريد كراكاور يفصل هذه السمة الأساسية، ويؤكد على أهميتها باتخاذها عبارة "خلاص الواقع المادى" بما تحمل من إحياءات مسيحية عنواناً جانبياً له^(٣). ويبدو أن إحياء

(١) ظهور التقنية الرقمية تزيد من تعقيد هذا المخطط، حيث يسمح بإيجاد صورة متحركة من صور متحركة أخرى، وبذلك يقطع الصلة بالحاضر. لكن الصلة لا تفصل بالضرورة، بل تخفف فقط.

(٢) نقلاً عن Beicken and Kolker, 1993, p. 4.

(3) Siegfried Kracauer, Theory of Film: Redemption of Physical Reality. 1960.

الحاضر الضائع بكل ما ينطوى عليه ضمناً من انفعال ديني أو دنيوي يحدد مهمة الفيلم الأساسية وبالتالي طبيعته.

ولكن هل نحن على يقين من أن للفيلم بنية تعويضية بهذه البساطة؟ أو بالأحرى هل نحن موقنون من أن الحاضر، وهو القيمة التي يتاجر بها الفيلم بشرائها من الماضي لبيعها في المستقبل، يمكن أن يضيع ويُغتنم بهذا التماثل؟ وقد يساورنا التردد بما لدى ديريدا لكي يقوله عن الحاضر.

يمكن وصف ديريدا بأنه فيلسوف التراث الفائق، والإضافة هنا بمعنييها: الانتماء إلى ذلك التراث والتفلسف فيه في الوقت نفسه، أي نقده. ومن سمات هذا التراث وجود خط تساؤل لا يسأل "ما هو؟" بالنمط الجوهري، بل "كيف يمكن؟" وبتطبيق هذا النمط من التساؤل على الفيلم - حيث يعد الفيلم تسجيلاً للحاضر - قد نتساءل: «كيف يمكن تسجيل الحاضر؟ ماذا في الحاضر يستوجب التسجيل؟ وإذا أمكن تسجيل الحاضر وتكراره وإعادة إنتاجه واقتباسه و و و، فماذا يقول ذلك عن الحاضر؟»

إذن دعونا نجب عن السؤال. ملاحظة أولى ستكون أن الحاضر قابل للتسجيل فعلاً. وإذا كان الحال كذلك فإن الحاضر يهدف السمع للمستقبل إن صح التعبير، ذلك أن تسجيل الحاضر مصمم مبدئياً لكي يعاد تنشيطه بعد الحدث المسجل الذي كان حاضراً؛ ويستحيل رؤية تسجيل لشيء قبل حدوثه بالطبع. والحاضر يحظى بألفة مع المستقبل بالفعل؛ وهو ما يمكن الاستدلال عليه من قابليته للتسجيل ولمزيد من الدقة فهذه الألفة مع المستقبل تتم عن ألفة الحاضر مع نفسه في المستقبل، لا مع مستقبل غامض ما بصورة عامة، لأننا نتحدث عن إمكانية تسجيل، ومن ثم تسجيل له بالضرورة. وبقدر ما هو قابل للتسجيل فالحاضر يرتبط بذاته (المسجلة) في المستقبل.

والمعاني الضمنية لأي استدلال "فائق" وتفكيكي أولى كهذا أوسع نطاقاً مما قد تتم عنه لهجته الجافة. اثنان من هذه المعاني الضمنية يتعلقان بالزمن بصفة عامة وبالفيلم بصفة خاصة. ففيما يتصل بالزمن قد نستنتج أن المستقبل ليس ما كان كما يقال. فلو أن جزءاً من الحاضر (في شكل قابلية تسجيل يجسدها في هذه الحالة الفيلم) تعلق بنفسه في المستقبل، فإن المستقبل يعد موجوداً بالفعل بمعنى من المعاني، وبالتالي يفشل في التأهل لأن يكون "مستقبلياً" تماماً. وقابلية الحاضر للتسجيل توحي بأن المستقبل يخفق في التحرك قدماً وبعيداً عن الحاضر. فيتداخل المستقبل مع الحاضر قبل حدوث المستقبل. وهذا الافتراض يندرج بتقويض فكرة الزمن باعتباره سلسلة متعاقبة من "الآنات"، وهي فكرة تشكل أساس كثير من التفكير لا في الغيب وحسب، بل في الحياة اليومية.

إن ما الذي تسجله آلة تصوير حين تسجل شيئاً يفترض أنه حاضر؟ الحاضر سواء سجل أم لم يسجل، قابليته للتسجيل تعود عليه، هي حالة تضع الحاضر في علاقة بنفسه في "المستقبل". ولا يعني هذا إلا أن الحاضر منبثق عن ذاته؛ ولكي يتصل بنفسه بمرور "الزمن" أو أيّا كانت الوسيلة الغريبة الجديدة لابتداء وجود فاصل، حائل، مكان، زمان، ثغرة للحاضر يتصل بنفسه عبرها. وما يسمى "حاضراً" يخفق في أن يكون حاضراً تماماً بالنسبة لنفسه؛ فهو مؤجل عن نفسه ومنبثق عنها في "مستقبل". ويبتكر ديريدا مصطلح *différance* ليمسك بالحركة المزدوجة لحاضر يختلف عن نفسه ويقسمها، يؤجل نفسه عبر الزمن⁽¹⁾. هذه الأزمة تنشأ في حالتها عن قابلية الحاضر للتسجيل، وهي حالة تشبه ما يشير إليه ديريدا بلفظ "قابلية التكرار" (*iterability*)⁽²⁾.

(1) Derrida, 1972a.

(2) Derrida, 1972c.

بهذا المنطق ندرك أن تعريف الفيلم بأنه تسجيل للحاضر لا يكفي. فالحاضر الذى يسجله فيلم ليس حاضراً، بل إنه ليس حاضراً تماماً بالنسبة لنفسه، لكنه لا يصبح قابلاً للتسجيل إلا إذا لم يكن ... لابد للحاضر أن يكون شيئاً غير نفسه حتى يكون الفيلم ممكناً؛ فالفيلم يتوقف على لا هوية الحاضر مع نفسه. وقد يظن الفيلم أنه يسجل الحاضر كما كان، ولكن لن يكون هناك فيلم لو كان الحاضر مجرد حاضر. والسؤال الجوهرى "ما الفيلم؟" يودى إلى السؤال الفائق كيف يكون الفيلم ممكناً، والذى يودى بدوره إلى دوامة تفكيرية لا يصبح الشيء فيها ممكناً إلا إذا كان مستحيلاً. أى نوع من العقلانية هذا؟ المنطق يصعب تخطئته، ومن ثم فربما كنا إزاء منطق عاقل دون أن يكون عقلانياً. وهل هناك أشكال للعقل خارج العقلانية؟

إن فكرة الحاضر تكشف عن إحدى أغنى نقاط التداخل بين التفكيرية والفيلم. فهي توحى مثلاً بصورة أغرب وأكثر مخالفة للمنطق من "عودة الموتى" والمرتبطة بقدرة الفيلم على إحياء أشخاص من الماضى: فلو قصرت هذه الشخص عن معرفة ذاتها فهل كانت أشباحاً؟ فأى نوع من التلبس المضاعف بالأشباح يجرى فى تجربة الشاشة؟

دعنا نتحرك قدماً. هناك منطقة أخرى تتداخل فيها التفكيرية والفيلم من الداخل وتتعلق بـ "الإطار" أو "الحد". والحد قد لا يقل ضرورة للفيلم عن إمكانية التسجيل؛ فماذا يكون الفيلم بدون حد (مادى وزمانى)؟ يستفيض ديريدا فى فكرة حد العمل الفنى أو إطاره فى "الحقيقة فى التصوير الزيتى"⁽¹⁾، ولكن ثم مقالاً آخر فى خلدنى هو "التأمل - فى فرويد"⁽²⁾. ومن بين عشرات القضايا التى يطرح تبرز قضية التوتر بين القوى الداخلية والخارجية فى عمل من الأعمال لتخدم غرضنا

(1) The Truth in Painting, Derrida, 1978.

(2) "To Speculate - on "Freud"", Derrida, 1980.

على أفضل وجه. والعمل في هذه الحالة كتاب فرويد الشهير "فيما وراء مبدأ المتعة". ويشكل مقال ديريدا قراءة دقيقة لنص فرويد.

في كتابه "فيما وراء مبدأ المتعة" يبدأ فرويد بالحديث عن صبي (هو حفيده في الحقيقة) اسمه إرنست، وعن علاقة إرنست بأمه (أنا ابنة سيجموند في الحقيقة). فيرى فرويد أن إدراك إرنست للعلاقة ترمز له لعبة يلعبها إرنست. فيأخذ الصبي بكرة ويظل يلقي بها بعيداً ثم يجذبها نحوه قائلاً "بعيداً" حين يقذف بها و"قريباً" حين يستعيدّها. يقول فرويد إن اللعبة ترمز للأم، والصبي يمثل تركها إياه ثم عودتها له. وهي نقطة تثير الجدل وتخضع لكم هائل من النقاش التحليلي النفسي.

بدلاً من الخوض في الجدل التحليلي النفسي نفسه، يختار ديريدا أن يناقش شيئاً يبدو هامشياً بالنسبة للعبة (كأنه محلل نفسي بارع). فيرى أن فرويد يظل طوال النص يدور حول الفرضية الرئيسة لبحثه، وهي أن مبدأ المتعة يرقى لمستوى غريزة للموت. ويتخذ فرويد خطوات جريئة في اتجاه هذه الفرضية، ثم ينسحب في وجل، ويظل كذلك في نمط متكرر. ويتساءل ديريدا ما إذا كان فرويد نفسه يلعب لعبة البكرة فينبذ الفرضية ثم يقرها ...

لو كان الحال كذلك فالعلاقة بين المشهدين، كتابة الجد ولعب الحفيد، علاقة سيرة ذاتية ضمناً، لا لأن فرويد اختار أن يكتب عن حفيده فيما كان سيصبح تقريراً "علمياً" أو وصفاً محايداً لولا ذلك، ولا سيرة ذاتية بأسلوب نفسي وحسب؛ بل لأن سيجموند وإرنست علقا في نمط واحد من النبذ والاسترجاع؛ فالنص يمضي في هذا النمط والسيرة الذاتية تحدث على مستوى بنوي (نصي) لا نفسي. والعلاقة بين داخل النص وخارجه، أي مسألة حده، تتحول فجأة. فمثلاً، هل فرويد مؤلف هذا النص أم هناك آلة أقوى تحركه؟ وماذا عن هذه العلاقة بين المضمون (حكاية لعبة

الصبي) والشكل (الروح والعودة في نقاش فرويد، لو اعتُبر هذا شكلاً) حيث لا يسعنا القول بأن المضمون يعكس الشكل لأنها جزء منه، ومن ثم لا يمكن أن تعكسه من جديد؟ وإن أمكن القول بأنه يعكسه، ألا يؤدي هذا إلى انعكاس لا متناهٍ (كما تعكس أداة توضع على زجاج العربة الزجاج الذي تزينه) ما يحول من حيث المبدأ دون إغلاق النص بحد آمن؟ وإن احتوى المضمون على الشكل بنسخه، ألا يتوقف نموذج الشكل/ المضمون عن أن يكون له معنى؟ تبدأ التساؤلات في التضاعف.

كما انتقلنا من التفكير الفائق إلى التفكير التفكيكي ننقل الآن من معالجة "بنوية" إلى معالجة "بعد بنوية". يلاحظ ديريدا ويحلل كيفية بناء النص وأنماطه الإيقاعية والفكرية وعلى كل المستويات. ونظراً لأن هذه البنى تتقاطع مع حدود النص فلا مجال لتحديد المستوى أو البنية التي تواجهنا. فالبنى على اختلافها تتشارك في هوية شكلية وتخلق جموحاً يجعل من المستحيل حسم حالة العمل ككل.

بوعينا بمثل هذا "المنطق" نعود إلى الفيلم. سبق أن ذكرنا ويم ويندرز، يمثل فيلمه "باريس، تكساس" مثلاً عملياً. فيتبين أنه كما في "فيما وراء مبدأ المتعة" وفي قراءة ديريدا له، هناك تضاعفات غريبة تتردد بين إنتاج "باريس، تكساس" والحكاية التي يرويها.

تحكى قصة الفيلم ضمن ما تحكى عن بحث بطلها ترافيس عن منشأه. فيتضح أن أمه حملت فيه في بلدة تسمى باريس بولاية تكساس الأمريكية بما بين الاسمين من تنافر، وإليها يتوجه في بداية الفيلم، فيجتاز الصحراء من منفاه الاختياري في المكسيك عبر الحدود مع الولايات المتحدة. هذه القصة العادية لرجل يبحث عن منشأه تتضاعف وتتعدد في بحث الفيلم نفسه عن نقطة يبدأ منها.

هناك نص كتبه ويندرز بعنوان «كمن يطير عميانًا بدون أدوات: عن نقطة الانطلاق في "باريس، تكساس"»⁽¹⁾ يسجل هذا البحث. في الجملة الافتتاحية يروى ويندرز أن «القصة تحكى عن رجل يظهر في مكان ما فى الصحراء ويعود للحضارة». ثم يقول: «قبل التصوير تفقدنا حدود المكسيك مع الولايات المتحدة كاملة». هذا الوقت «قبل التصوير» يضاعف ما قبل تاريخ قصة الفيلم نفسها، أى تجوال ترافيس فى منفاه حول تلك الحدود فى وقت ما قبل بدء القصة نفسها. وتتداخل حكاية استطلاع المخرج مع حكاية شخصية الفيلم الرئيسة. فتختلط أصول الفيلم بالحكاية التى يحكيها. ويمتزج "إطار" الفيلم، أى تاريخ إنتاجه، بـ "إطار" الحكاية ما يجعل تثبيت هذا الإطار يبدو تعسفياً. وهناك بنية أكثر هيمنة من كلا الحكايتين تغمر كليهما وتفيض.

وكما فى "فيما وراء مبدأ المتعة" لفرويد ينصاع فيلم ويندرز لقانون يتعلق بالسيرة الذاتية يشق إطار العمل ويؤدى لتسرب بين المستويين. والسيرة الذاتية لا تنتمى لنفس شخصية بقدر ما تنتمى لقوة تأمرية بها شىء كالألة أو آلى. فأين تكمن قوة "باريس، تكساس"؟ ليس فى الفيلم تماماً ولا فى الإنتاج تماماً. وفى تأمل فرويد يتحدث ديريدا عن "السيرة الذاتية للكتابة": فهل يحق لنا أن نتحدث عن "سيرة ذاتية للفيلم"؟

ديريدا بنص كلاماته

نظراً لندرة ما كتب ديريدا عن الفيلم ركزنا حتى الآن على استقراء ما كتب فى مجالات أخرى وتطبيقه على الفيلم. ومع ذلك فهناك حديث له عن الفنون المكانية، وهو حديث يستحق نظرة عن كثب. فحين سنل عن انتشار التفكيكية فى مناطق تبدو للوهلة الأولى نائية كالسينما أجاب ديريدا قائلاً:

(1) Wim Wenders. "Like Flying Blind without Instruments: on the Turning Point in Paris, Texas" (1991).

«فوجئت قليلاً بمدى إمكانية تطبيق المخططات التفكيكية أو استثمارها في مسائل غريبة على، سواء أكنّا نتحدث عن العمارة أو السينما أو النظرية القانونية. لكن مفاجأتى نصف مفاجأة، لأن البرنامج كما فهمته أو استوعبته جعل ذلك ضرورياً. ولو سألتى أحدهم قبل عشرين سنة (اللقاء تم في سنة ١٩٩٠) عما إذا كنت أرى أن التفكيكية قمم الناس في مجالات غريبة على، لكانت إجابتي بالإيجاب كمبدأ، فهي حتمية بكل تأكيد، ولكنني في الوقت نفسه ما كنت سأتصور إمكانية حدوث ذلك»^(١).

ولأن التفكيكية تجعل من ضرورة الانتشار موضوعاً فليس من الغريب ألا تظل التفكيكية نفسها مقصورة على تحليل النصوص الفلسفية. وهذه هي مسألة المبدأ التي يشير إليها ديريدا. وحقيقة أن "الدراسات التفكيكية للأفلام" موجودة بالفعل تثبت ذلك. وهذا يحسم موقف التفكيكية في علاقتها بالفيلم، فارتباطهما كان حتمياً بصورة ما.

ثم ينتقل مجرياً للقاء، بيتر برونيت وديفيد ويلز، إلى أسئلة أكثر تحديداً. فيودان أن يسمعا فكر ديريدا عن "الوجود" الصامت للشيء المرئي. فيسأله بيتر برونيت قائلاً:

«هل هناك حاضر ظواهرى لا يتوفر للكلمات وينبغي التعامل معه في الشيء المرئي؟ هل الفيلم مجال وسط لأنه حاضر كشيء مرئي، ولكن يجب قراءته كالكلمات؟»

(ص ١٢)

(1) Brunette and Wills. 1994. p. 11.

وكانت إجابة ديريدا مغذية للفكر. فيقول إن هناك طريقتين لتفسير الحقيقة التي نرى أن العمل الفني المكاني لا ينكلم. فمن ناحية «هناك على جانب مثل هذا العمل الفني الأبكم مكان، مكان حقيقي نجد الكلمات من منظوره وفيه حدودها». ولكن من ناحية أخرى بوسعنا دائماً أن نتلقى مثل هذه الأعمال أو أن نقرأها أو نفسرها كلغة خطاب محتملة:

«أى إن هذه الأعمال الصامتة تتكلم فعلاً في الحقيقة ومفعمة بلغات الخطاب الواقعية، ومن هذا المنظور فالعمل الصامت يصبح خطاباً أكثر تسلطاً - يصبح مكان كلمة تزداد قوة لأنها صامتة، وهو ما يحمل في طياته كالقول المأثور واقعية استدلالية متسلطة بصورة لا متناهية، أى متسلطة لاهوتياً بصورة ما».

(ص ١٣)

بالتالى «فالمرء دائماً بين التأويلين» والصمت والخطاب (المحتمل). ولكن ماذا عن الفيلم؟ أين مكان الفيلم فى هذا؟

الفيلم كما يرى بينر برونيت يحقق حالة وسطاً. ويوافق ديريدا على ذلك. وفيما يلى إجابته كاملة، ورقمنا بعض النقاط للتعليق عليها:

«والآن فالفيلم حالة شديدة الخصوصية، أولاً (١) لأن تأثير الحاضر تعقده الحركة والحراك والتتابع والزمانية؛ ثانياً (٢) لأن العلاقة بالخطاب شديدة التعقيد دون حتى الحديث عن الفارق بين الفيلم الصامت والفيلم الناطق، فحتى فى الفيلم الصامت نجد أن العلاقة بالكلمة معقدة للغاية؛ (٣) لو كانت هناك

خصوصية للوسيط السينمائي فهي غربته عن الكلمة. أى إنه حتى السينما الأكثر كلامًا تفترض إعادة كتابة الكلمة ضمن عنصر سينمائي محدد لا تحكمه الكلمة. ولو كان ثم شيء بعينه في السينما أو في الفيديو - دون التطرق إلى الفروق بين الفيديو والتليفزيون - فهو الشكل الذى يتم فيه تشغيل الخطاب أو كتابته أو وضعه دون التحكم في الكلمة من حيث المبدأ. ومن هذا المنطلق يمكن أن نجد في الفيلم الوسيلة لإعادة النظر في العلاقات بين الكلمة والفن الصامت، والتي استقرت قبل ظهور السينما. فقبل ظهور السينما كان هناك الرسم والعمارة والنحت، وفي داخلها كان المرء يجد بنى مأسست العلاقة بين الخطاب واللا خطاب في الفن. فلو سمح ظهور السينما بنشأة شيء جديد تمامًا فهو إيجاد طريقة أخرى للتلاعب بالترائيات. (٤) أنا لا أتحدث في هذا المقام عن السينما بعامة، وإلا لكنت قلت إن هناك ممارسات سينمائية تعيد صياغة سلطة الخطاب، في حين تسعى ممارسات غيرها لعمل أشياء أكثر شبيهاً بالتصوير الفوتوغرافي أو الزيتي - ولاتزال هناك ممارسات ثالثة تتلاعب بشكل مختلف بالعلاقات بين الخطاب والاستدلال والا استدلال. وكنت في تردد في الحديث عن أى فن، لا سيما السينما، من هذا المنظور. وأرى أن هناك اختلافاً أكبر بين الأعمال المختلفة والأساليب المختلفة للعمل السينمائي مما بين السينما والتصوير الفوتوغرافي. وفي تلك الحالة فلعلنا نتعامل مع عديد من الفنون المختلفة داخل الوسيط التقني الواحد -

(٥) لو عرّفنا السينما على أساس أدواتها التقنية - وهكذا فربما ليست ثمة وحدة في الفن السينمائي. ولا أدري ماذا ترى، لكن مُجّبا سينمائيًا ما قد يكون أقرب لنوع بعينه من الأدب منه لنهج سينمائي غيره. وهكذا فلا بد من التساؤل عما إذا كان تعريف أحد الفنون - على فرض أن بوسعنا الحديث عن السينما كأننا نعرف ما الفن - ينبع من الوسيط التقني أم لا، أى ما إذا كان ينبع من أدوات كآلة التصوير القادرة على عمل أشياء لا مجال لعملها بالكتابة أو بالرسم. فهل هذا كافٍ لتعريف الفن، أو هل تتوقف خصوصية فيلم ما على الوسيط التقني بدرجة أقل وعلى صلته بعمل أدبي ما بدرجة أكبر، وليس بفيلم غيره؟ لا أدري. وهذه بالنسبة لى تساؤلات لا أجوبة عليها. لكنى في الوقت نفسه أشعر بأن على المرء ألا يحط من شأن أدوات الفيلم».

(ص ١٣-١٤)

ولنأخذ النقاط بالترتيب:

١- سبق أن تحدثنا عن الحاضر، فقابليته التسجيل تتم ضمناً عن عدم تجانسه الذاتى. من ثم فلو أخذنا الصورة الضوئية لوجه أختى، فالحاضر الذى أسجله ينقسم سلفاً. فماذا لو كنت أصورها وهى تتحرك؟ إضافة إلى "الإرجاء" (différance) فى حاضرها، والذى يضاعفها ويقسمها إلى ما لا نهاية، يتحرك جسدها بعيداً ومن لحظة لأخرى "تعيد إنتاج" نفسها

بمعنى من المعانى. وكل لحظة جديدة تسجل "تكراراً" لها. وفي الوقت نفسه فكل تكرار بوصفه لحظة في حد ذاته يعتبر منقسماً وموَجَّلاً. والحاضر المادى لجسم إنسان يرتج ويتبدل، فهو ليس حاضراً تاماً - بل أشبه في الحقيقة بصورة على الشاشة الفضية.

٢- هناك اختلاف بين الفيلم الناطق والفيلم الصامت فى العلاقة بالخطاب؛ فأحدهما يتكلم والآخر لا يتكلم. لكن الفيلم الصامت قد يكون مفعماً بـ "الخطاب المحتمل" الذى عرفه ديريدا قبل قليل. فالشخص ينطقون بكلمات ليست كلها منسوخة فى عناوين فرعية، لكن كل موقف تصويرى قد يكون مفعماً بخطاب محتمل وإيماءات ونظرات ذات مغزى وغير ذلك. وهناك مستوى من التأويل قد يجعل المشاهد ما لا يقال فى الفيلم عنده معلناً، وهى قاعدة تنطبق بالقدر نفسه على الفيلم الناطق بالطبع. فالسينما تتذبذب بين قطبى الخطاب (الخطاب الفعلى والمحمتمل) والا خطاب (بلوغ الكلمة حدها الأقصى واقترابها من خرس أشبه بخرس النحت أو العمارة).

٣- تظل خصوصية الوسيط السينمائى "غريبة على العالم". والخطاب لا يحكم الوسيط. وإن فعل يتغير الوسيط. يصبح استدلالياً وتحكمه الكلمة فى جوهره ويكف عن كونه سينمائياً - لأن السينمائى يشمل بالضرورة صوراً متحركة تمنع الخطاب من تولى الأمر. وإن حكم الخطاب إلى حد إقصاء الصورة المتحركة فلن يكون الحديث عن سينما. من ثم «يبدأ عمل الخطاب أو إدراجه أو تعيين موقعه دون أن يحكم العمل». وتقدم السينما طريقة جديدة لتعليل "الترائيات" فى إطار الفن، فى مقابل سلطة الخطاب.

٤- مع ذلك فبعض السينمات ستظل أكثر تقليدية ومشاركة في تلك السلطة من غيرها. ومن أمثلة هذه "السينما" الأفلام ذات الكثير من الرواة الخارجيين أو الوثائقيات. وقد يكون هناك مما يجمع بين هؤلاء والأعمال السينمائية الاستدلالية ما هو أكثر مما يجمعها بالأعمال السينمائية غير الاستدلالية.

٥- النقطة الأخيرة تتعلق بمشروعية تعريف عمل فني تبعاً لوسيطه الفني؛ وهي آلة التصوير في حالة الفيلم. ويشكك ديريدا في هذه المشروعية و«يساوره شعور قوى بأن المرء لا ينبغي أن يقلل من أهمية أدوات الفيلم». والنقطة السابقة نفسها تبرز الشك؛ فإذا كان ما يجمع بين بعض الأفلام وأشكال الفنون غير السينمائية أكثر مما يجمعها بأفلام غيرها فإن تعريف السينما على أساس آلة التصوير يصبح واهياً. وكذلك إذا كان لابد من تعريف سائر أشكال الفنون بهذه الصورة - كالكتابة مثلاً - فسرعان ما يفلت زمام الأمور؛ فهل تعرّف الكتابة حسب استخدام قلم أو حاسوب أو جهاز تسجيل؟ ومن المشكلات الأخرى لتعريف السينما بهذه الصورة أن ظهور التقنية الرقمية أتاحت إمكانية تجاوز استخدام آلة التصوير بصنع أفلام من أفلام أو صور غيرها (انظر النقطة ٤). ومن ناحية أخرى فآلة التصوير ستظل موجودة، وحتى في حالة التقنية الرقمية لابد من وجود آلة التصوير لتسجيل الصورة الأصلية. ورغبة ديريدا في الإصرار على أهميتها تتجارب مع توكيده على أن المفاهيم المثالية ظاهرياً لابد أن تمر من باب الكتابة. "مفهوم" الإرجاء (différance) على سبيل المثال لابد من أن يحال إلى شكله المكتوب

حتى تعمل الفكرة بحيث لا يمكن للمرء أن يفصل التصوري عن المثالي
أو المجرد عن المادي.^(١)

ويستمر اللقاء ويتحول النقاش إلى دور المبدع في العمل الفني. فكل من
جسد المبدع وتوقيعه دخل. ويأتي المثال من الرسم - من فنسنت فان جوخ. يتحدث
ديريدا بانبيهار عن نوعية الحاضر الجسدي الذي يؤثر في لوحة زيتية لفان جوخ،
ولكنه في نهاية إجابته يطرح سؤالاً عن إمكانية تطبيق تعليقاته على الفيلم. ويقول:
«بالنسبة لفان جوخ بوسعنا أن نقول إنه كان وحده مع فرشاته، أما في حالة الفيلم
فما المقابل، أين الجسد في تلك الحالة؟ (ص ١٦). ليس ثم مبدع فرد، جسد فرد،
يبدع فيلمًا على الرغم من كل ما يقال في دراسات الأفلام عن "المخرج". فالجسد
المبدع، المتعدد الأشكال والمنشط، في الفيلم يفشل في إقرار تجربتنا معه.

مع ذلك فأصل الفيلم يتميز بطريقة ما يختارها ديريدا للمناقشة فيما يتعلق
بالتوقيع. وهذا لا يشير إلى توقيع مفهوم بشكل تقليدي، بل إلى ظروف "وجود"
عمل فني مرة أخرى، إمكانية وجوده وإدراكه وتلقيه. وهذا ما قال:

«لا ينبغي الخلط بين التوقيع واسم المؤلف أو لقبه أو نوع
العمل، فهو ليس سوى حدث العمل في حد ذاته، بقدر ما يدل
بصورة ما ... على أن أحدًا فعل ذلك، وهذا ما يبقى. فالمؤلف
مات - ولا نعرف من هو - ولكنه يبقى. ومع ذلك، وهنا
تدخل المشكلة المؤسسية السياسية بأكملها، يستحيل التصديق
على توقيعه، أي الإقرار به باعتباره توقيعًا، ما لم يكن ثم مجال

(1) Derrida. 1972a.

مؤسسى يمكن تلقيه فيه وإضفاء الشرعية عليه وما إلى ذلك.
لابد من "منظومة" اجتماعية تقول إن هذا الشيء أنجز - ولا
ندرى من أنجزه ولا نعلم كنهه - ومع ذلك فسنضعه فى متحف
أو فى سجل ما؛ سنعتبره عملاً فنياً. ولا يعد عملاً فنياً إلا بهذا
التصديق السياسى والاجتماعى على التوقيع؛ لن يكون ثم
توقيع. وأرى من جانبى أن التوقيع لا وجود له قبل التصديق
عليه، وهو أمر يتوقف على المجتمع والأعراف والمؤسسات
وإجراءات الشرعة. وهكذا فليس هناك عمل موقَّع قبل
التصديق على توقيعه...»

(ص ١٨)

ومع أن ملاحظات ديريدا تشير إلى "فن" من نوع أكثر رسوخاً من الفيلم،
فهى تنطبق. ومع أن الكيان "المبدع" للفيلم قد يكون متفرداً فالفيلم موجود بوصفه
"حدثاً". وحقيقة وجوده تشكل نوعاً من التوقيع - "ها هو". ولا أحد يقول ذلك أو
يكتبه، فهو ضمنى فى كونه أنجز. لكن "الوجود" لا وجود له فى فراغ. والإعلان
الصامت عن الوجود يصرخ طلباً لإقراره، لأنه إعلانى بمعنى ما. وعلامة التوقيع
التي نقول عن العمل الفنى "ها هو" تتطلب أن يقر بها شيء آخر أو تعنى ضمناً أن
شيئاً آخر يقرها. ومن هنا كانت الحاجة لـ "إقرار التوقيع"، لاستجابة ضمنية من
الفضاء السياسى والاجتماعى والمؤسسى المحيط بالعمل الفنى والذى يوجد فيه
العمل الفنى. قال "ها هو" الخاصة بالعمل الفنى تحتاج إلى "نعم، ها هو" من هذا
الفضاء. وبقدر ما يتطلب العمل الفنى هذا الاعتراف، وبقدر ما يكون الاعتراف

محفوراً في إعلان العمل الفني عن وجوده يمكن القول إن الاعتراف وإن بدا مناقضاً يسبق توقيع العمل نفسه أو يتقدم عليه زمنياً. والفضاء المؤسسي الذي يشغله العمل الفني يخاطبه بقوله "نعم، أنت موجود" قبل أن يعلن العمل الفني عن نفسه بقوله "أنا هنا".

حديقة الديناصورات

لإيضاح بعض مما ذكر أود أن أناقش فيلمًا بعينه بشكل أكثر تفصيلاً ولو أني لن أقصر نفسي على الإسهاب في الآراء التي سبق تناولها. وللتسهيل اخترتُ فيلم "حديقة الديناصورات" الشهير لمخرج شهير هو ستيفن سبيلبرج⁽¹⁾.

لو تضمن الفيلم إحياء لحاضر ضائع فإن "حديقة الديناصورات" بديناصوراته التي أعيدت للحياة عن طريق الاستنساخ يبدو كمجاز للفيلم بصورة عامة، وبالتالي فهو يوجد تأثيراً ارتدادياً في النقاش. هناك تاريخ مركب هنا. فالديناصورات كانت موجودة ثم انقرضت، وهي مجهولة بالنسبة للبشر. وبعد ملايين السنين يكتشف البشر عظامها ويشرعون في إعادة بناء تاريخ الديناصورات (الفعلى). والآن نحول إلى الخيال. ففي سنة ١٩٩٣ يعرض ستيفن سبيلبرج وصفاً خيالياً في الفيلم لرجل "يفلح" في استنساخ الديناصورات. ويحكي "حديقة الديناصورات" قصة رجل يعيد مخلوقات للحياة، وهنا يكمن مجاز للفيلم، ربما فيلم يمثل مجازاً للفيلم بعامة وبالتالي يوجد ارتداداً لا متناه. والفيلم نفسه من ناحية أخرى، أى فكرة الفيلم لا القصة التي يحكى، يمثل تمريناً في الخيال وغير قادر هو نفسه على إعادة الديناصورات للحياة. ومع ذلك فجودة المؤثرات الخاصة قد تهبدهنا فننسى هذه

(1) Spielberg, 1993.

الحقيقة ونكف عن عدم التصديق، لا سيما أن الاستساخ لم يعد يدهشنا كشيء بعيد المنال (هل يمكن وصف الفيلم بصورة أعم بأنه استساخ ثنائي الأبعاد؟) فالقصة على أى الأحوال ليست عن الرجل وحده، بل عن الديناصورات التى نرى. فنحن نشاهد فيلماً عن إعادة البناء ترينا ما أعيد بناؤه، وبالتالي فهو يكتسب حجية موثقة إن صح التعبير، فهو تصور للعلم ولا يقل ربما عن الجهود العلمية لإعادة البناء (وأنى للعلم أن يعيد الديناصور للحياة بصورة تفوق فيلم سبيلبرج؟) هناك تأثير إعادة بناء مبالغ فيه بعودة الخيال إلى درجة من الصدق حتى مع احتفاظه بوضعه العام كفيلم/خيال. وهذا التأثير المبالغ فيه يشير إلى صعوبة فى مسار التاريخ الذى سردت لتوى بانتقاله من أصل حقيقى (ديناصورات حية حقيقية) إلى عرض خيالى (ديناصورات مستنسخة رقمية فى فيلم). فماذا لو كان بادئاً من الخيالى - السينمائى، الفيلمى - الذى استحال إليه الحقيقى؟ بحيث لا يكون بينهما تضارب؟ بحيث يكون الحقيقى أحد أشكال الخيالى كما هو الحال ربما فى "حديقة الديناصورات".

ولكن هل كانوا موجودين أصلاً؟ صحيح، فنحن نعلم أن الديناصورات كانت "موجودة" وأنها انقرضت. ولكن هل كانت حاضرة أصلاً؟ حاضرة بالمعنى التام والفعلى؟

ربما اخترعت آلات التصوير بعد حقبة من عصر الديناصورات، لكن هذا لا يعنى أن الديناصورات لم تكن قابلة للتسجيل نظرياً حتى فى ذلك الوقت (وبالتالى قابلة للنسخ، وهكذا دواليك). ولو دُرِبت آلة تصوير عليها لُسُجِلت. ولو تحققت هذه الفرضية فربما استُحضر المنطق الذى اتبعنا منذ قليل فيما يتعلق بالحاضر. أى إن قابلية الديناصورات للتسجيل تعنى ضمناً أنها لم تكن حاضرة

تمامًا قط. نعم، كانت "موجودة" بمعنى ما، ولكن بمعنى لا يقدم توكيدًا فيما يتعلق بحضورها. وإن كانت قابلة للتسجيل فإنها كانت لا متماثلة ومنفصلة عن ذواتها وترجى نفسها بصورة لا تناسب العصر عبر الزمن. كانت بمعنى ما مستنسخة آنذاك. وعلى الرغم مما فيه من إبداع فإن "حديقة الديناصورات" يحكى مجرد حكاية تعرض ما كان صحيحًا آنذاك. والمفارقة التاريخية كانت ثلاث الديناصور فى عصره - كما كانت ثلاث كل شيء "حاضر".

ولكن ربما يعزى الفضل لـ "حديقة الديناصورات" لتصوره الاحتمال "التفكيكى" فى الوجود فى صورة حكاية. و"حديقة الديناصورات" من هذا المنظور يعزز فرضيات ديريدا المتعلقة بـ "خصوصية الوسيط السينمائى". نذكر أن "الكلمة" لا تحكم الأخير: ففيلم مثل "حديقة الديناصورات" وأفلام سبيلبرج بصورة أعم بتوكيدها على المرئى والمدهش والمذهل والعجيب يبدو "سينمائيًا" بصفة خاصة فى هذا الصدد. وأفلام سبيلبرج "متكلمة" (الشخص فيها تكلم بصوت عالٍ) وحقيقة كتابتى هذا المقال عن "حديقة الديناصورات" وجعله يقول ما لا يقول صراحة يشهد بصدق "خطابه المحتمل"، إلا أن الفيلم يعطى ميزة لرؤية بكماء للصور المتحركة بكل إعجازها. وكما فى أفلام سبيلبرج الأخرى (إنقاذ المجند راين؛ لقاءات عن كثب ...) هناك استدعاء حاسم لما لا يمكن تصوره إلى مجال المرئى يقينًا. ونشاهد الشخصيات التى يجسدها كل من جف جولدبلم ولورا درن وسام نيل، وهى تصعقها الدهشة لدى وصولها إلى الحديقة لرؤية قطيع من الديناصورات يرعى، ونحن بدورنا يسكننا الذهول. فنشاهد المشاهدين وهم يشاهدون، ويوجهنا رد فعلهم ونحن نشاهد معهم: وعلى كلا المستويين ينحنى الصوت أمام وليمة العيون هذه (هناك دور مهم تلعبه الموسيقى الخلفية هنا: فمع

ارتفاعها يرين على المشاهدين الصمت كأن بالموسيقا قوة تصيب بالشلل). ما يعنى أننا ربما نشاهد الوسيط السينمائى يعبر عن نفسه، حيث تصيب رؤية الصورة المتحركة المشاهد بالذهول. فيميز "حديقة الديناصورات" نفسه باعتباره "سينما" بصورة مكثفة.

علينا ألا ننسى تحفظات ديريدا على تعريف السينما. و"حديقة الديناصورات" قد يكون سينمائيا لدرجة عالية تعطل هيمنة الكلمة، لكن هذه الخاصية التى تجعله سينمائيا تساعد بالقدر نفسه على فصله عن عديد وافر من غيره من الأعمال السينمائية. ويقال إن ما يجمع بين "حديقة الديناصورات" ومتحف شمع مدام توسو أو ديزنى لاند أكبر مما يجمعه بعديد غيره من الأفلام (نفكر مثلاً فى "أسرار وأكاذيب" أو "زخرفة جدران أمريكية" أو "حساء اليوم" أو "فى عز الظهر" أو "مانهاتن" أو "النومة الكبرى" وغير ذلك كثير). ألا يردعنا ذلك عن الهوس بـ "حديقة الديناصورات" باعتباره شديد التعبير عن السينما؟ ولو كان "حديقة الديناصورات" بهذا القدر من السينمائية فهل هذا يعنى أن "الأب الروحي" ليس كذلك؟ هل ينبغى إدراج "حديقة الديناصورات" ضمن أعمال الواقع الافتراضى أو فن الحاسوب لا ضمن الأفلام؟

بوسعنا أن نتناول "حديقة الديناصورات" أيضاً من منظور مقال "التأمل - فى فرويد" لديريدا - أى من منظور نوع من أزمت حدود السيرة الذاتية. بدأ كل من أنتبورو وسيلبرج فى الظهور - أم هما مستسخان؟ فهما يعملان بصورة متطابقة، فأحياء الديناصورات الذى حققته شخصية ريتشارد أنتبورو بوصفه مدير الحديقة يوافق ما حقق ستيفن سيلبرج باعتباره مخرج الفيلم ... إلى حد ما كما يكرر إرنست حفيد فرويد جده أو العكس عن غير قصد. فيجتمع المشروعان السينمائيان

الخارجي والداخلي؛ ما يؤدي إلى طمس الحد الفاصل بين الداخل والخارج فيبدو كأنه رابط بين المخرج والشخصية، لكنه رابط قد يتجاوز علم النفس ليعبر عن تدابير قوة مجهولة تهيمن على البنية الفوقية للمشروع ككل. ويبدأ ارتداد آخر حيث يعرض أنتبورو شخصيته ومعها مخرجه (الذي يوجد بدوره شخصية أنتبورو أو يحققها في الواقع). فـ "الخارج" يمتص في "الداخل". فأين نضع الفيلم في هذه الحالة؟ أين هو؟ كيف نرسم حدوده؟

كما تفتتح الحدود مع فكرة "رأس المال". قالة الثنائي أنتبورو- سبيلبرج لا تثبت الروح في الديناصورات من أجل الخيال وحده، فهي تريد أن تكسب المال أيضاً. وفي هذا الصدد أيضاً بفيض الفيلم على حدوده. فما نرسم إليه اليوم بأنه "فيلم" لا يتوقف عند الناتج الفني على الشاشة. بدايةً، هناك منذ مدة طويلة مبدأ النجم الذي يعزز الفيلم من "الخارج". وبالتوازي، يعزز الفيلم النجم، بحيث يوجد كلاهما في علاقة طفيلية متبادلة. ثم هناك الدعاية التي تحيط بالفيلم. وهل تبدأ تجربة أي فيلم بملخصه الذي يعرض صوراً منه؟ عوامل كهذه تعمل منذ عهد بعيد أيضاً على طمس حدود الفيلم. ولكن في عصر "حديقة الديناصورات" (إن جاز التعبير) ظهر نوع جديد أو موسع على الأقل من الانتشار في صورة تسويق تجاري. فالفيلم اليوم، ولا سيما على جانب سبيلبرج من السوق، يعد مشروعاً تجارياً ضخماً لا مشروعاً جمالياً حصرياً (ولو أن الفيلم باعتباره أكثر الأشكال الفنية "شعبية" يحتل منطقة وسطاً بينهما) يعنى بتحقيق الربحية الأعلى باستغلال قوة "علامته التجارية". فشعار "حديقة الديناصورات" مطبوع على علب الغداء والملابس الداخلية والفرش وسلاسل المفاتيح واللعب وشنط الظهر والأدوات المكتبية وغيرها، فضلاً عن فرص الربح التي يمثلها أي جزء آخر منه. فإلام يشير مسمى "حديقة الديناصورات" إن لم يكن هذا المشهد الخيالي الغريب من المنتجات

التي لا يزيد الفيلم عن واحد منها؟ وإذا كان الفيلم يمثل المرجعية الحتمية فهو يمثل أيضا أصل العلامة التجارية التي تقوم عليها هذه السلع. فـ "حديقة الديناصورات" يرمز إلى رأس المال، أى عمل ربحى يسعى دائماً لتوسيع حدوده، وبالتالي فهو يمثل انتشاراً لا يقاوم لرأس المال إلى ما وراء حدوده.

يمثل "حديقة الديناصورات" حالة مبالغاً فيها لتضاعف رأس المال، لأن الأخير يمثل إحدى التيمات الرئيسة فى القصة. قد يرى البعض فى ذلك زيفاً، فالفيلم يعاقب شخصية ريتشارد أنتبورو على التبرج («سجمع ثروة من هذا المكان!») بينما يقوم بالفعل نفسه على مسافة آمنة، فهو يستغل أنتبورو كشاشة من كل ناحية. كما يناقش الفيلم التسويق. فهل معنى هذا أنه يحتوى على نقده؟ وأنه يستحق أن يوصف بأنه ليبرالى وساخر وعلى وعى سياسى؟ تعبر شخصية جف جولدبلم مثلاً عن شكوك فى مشروع الحديقة من حيث قابليته للتطبيق وأهدافه المالية؛ وهو شك له ما يبرره. ولكن ليس ثم فارق. فربما كان الفيلم شديد التحفظ - فيستوعب النقد. هل هذه من علامات الساعة؟ هل رأس المال قادر حالياً على إنتاج نقده الذاتى بل لا يجد فيه غضاضة، لأنه يعلم أنه محصن ضده؟ هل هو نقد بالشفعة من أحياء أخرى؟ هل يمتد حبه للملك إلى استهلاك حتى عكسه؟

كما تنتمى مسألة الحدود من خلال التسويق السلعى أيضاً لفكرة التصديق على التوقيع. فالفيلم يبدأ بلقطة لخوذة يعتمرها أحد العاملين بالحديقة، وعليها شعار "حديقة الديناصورات" وكذلك على كل علب الغداء - مساحتان باللونين الأحمر والأسود بينهما حيوان ضارب كشر عن أنيابه. فالشعار، أى الصورة الثابتة للعلامة التجارية - لـ "حديقة الديناصورات" يتجاوز الفضاء الاجتماعى حول الفيلم. ويمكن القول إنه يصور توتر التوقيع والتصديق على التوقيع (بمقتضى أن ملاحظات

ديريدا على هذا الموضوع مستمدة من آلة تسجيل لا تترجم بسهولة إلى صور كهذه). شعار الخوذة "فى" الفيلم يخص الحديقة فى القصة، لكنه أيضا يسم الفيلم، يشير إلى الفيلم ويؤكد وجوده. وفى هذا الصدد يمكن اعتبار أن الشعار يمثل "التوقيع". ويشير الشعار إلى استهلاك الفيلم فى السوق، فى "المؤسسة" الاجتماعية التى تمثل سياقه. فهو يسم الفيلم من الداخل بينما يعرض الانفصال فى الوقت نفسه وإعطاء نفسه للجمهور باعتباره الأداة التى يتعرف بها الجمهور على الفيلم ويعترف به. هذه الحاجة للاعتراف، والتى تقوم عليها علاقة الفيلم بنفسه قد تشكل "التصديق على توقيعه"، الأداة التى يتم بها التعرف عليه، كما كان، حتى قبل أن يكون، حتى قبل أن "يوجد". من ناحية أخرى ونظراً لأن شعار "حديقة الديناصورات" موجه بصورة مؤكدة للتلاعب بجمهوره، برأس المال، فقد يفعل العكس، أى يحاول محو احتمال التعرف أو الاعتراف ويضع هذه العلاقة الأخلاقية لعلاقة تجارية صرفة.

تتمت

يمكن التوسع فى هذه الأفكار بشكل أكثر تفصيلاً - فهى بالتأكيد خصبة بما يكفى. ففىما يتصل بالمفارقة التاريخية مثلاً قد يسترسل فى القضايا التى إصابة أحد ديناصورات الحديقة ببرد بالعدوى من أحد البشر (نراه يعطس). فماذا عن المفارقة التاريخية للمرض؟ فإذا كانت المفارقة التاريخية تؤثر على كل الأشياء "الحاضرة" فهل معنى هذا أن هناك عدوى مفترضة تتهددنا، أننا مرضى من المستقبل، كما كان؟ كما يمكن الاسترسال فى مجالات أخرى من حصيلته ديريدا الفياضة لتحسين فكرتنا عن الفيلم والأفلام. وفيما يتعلق بـ "حديقة الديناصورات" يمكن تبني تحليل ديريدا لـ "منطق الأنثى الحية" (Logique du Vivante) للنظر فى الأنثى فى

فيلم سبيلبرج (إناث الديناصورات وحدها تربي في الحديقة؛ يرد على لسان شخصية جف جولدبلم أن «الديناصورات تأكل البشر فنثر النساء الأرض»). فيحدث ديريدا عن قانون لبقاء الإناث.⁽¹⁾

وللمتشكك قد يبدو أن "حديقة الديناصورات" يتسع لمقاربة تفكيرية بسهولة مريبة. فلا شك أن "التفكيرية" تجد صعوبة في التعامل مع أفلام أخرى، ولكن مرة أخرى نظراً لإصرار التفكيرية أيضاً على عدم سيطرتها على مختلف الأعمال فربما عاد الفشل بشيء من الفائدة. وليس معنى هذا أن التفكيرية أو ديريدا لا يرتقيان بالمستويات العليا للبحث العلمي والصرامة، وأن الفطنة لا تكتسب، بل معناه أن صرامتها وشجاعتها تؤدي في الغالب لمزيد من الأسئلة لا الأجوبة، وتترك المؤلف التفكيرية مع هدف للدرس ثم التفكير فيه بدقة ولكنه لا يزال محيراً. وضيق المساحة السبب الوحيد لعدم تناولنا بالتفصيل أفلاماً أخرى لا سيما الأكثر "مقاومة" منها. فمقاومة العمل للتحكم الفلسفي فيه هي التي تحرك التفكيرية. وكنت أعترم مثلاً قراءة فيلم "الدوار" لهتشكوك باعتباره نقبض "حديقة الديناصورات" وعملاً غامضاً بصورة خاصة ومقاوماً في حد ذاته. فكنت سأتكلم عن دوار المحاكاة في فيلم هتشكوك، حيث يتقاعد سكوتى - شخصية جيمس ستيوارت - من العمل بالشرطة بسبب ظروفه (يعانى دواراً) ثم يعمل مخبراً خاصاً لدى أحد أصدقائه لمراقبة زوجة صديقه - أى إن شخصية ستيوارت تكرر دوراً، وبذلك تشارك في إسراف في المحاكاة والتكرار. فيتعقب كيم نوفاك التي تؤدي دور فتاة اسمها جودى مأجورة (من قبل الصديق نفسه) لتلعب دور مادلين زوجة الصديق. وفي هذا الدور المزدوج تحاكي نوفاك/ جودى/ مادلين امرأة (كارلوتا فالديز) - وهى ليست حتى من واقع الحياة، بل من لوحة زيتية لكارلوتا، فنخلق مستوى آخر من المحاكاة. فى الوقت نفسه نجد ميدج صديقة سكوتى وتؤدي دورها باربرا بل

(1) Derrida, 1984.

جديس تغار من اهتمام سكوتى المتزايد بنوفاك/ جودى/ مادلين/ كارلوتا/ صورة كارلوتا، فنقرر رسم لوحة لنفسها لكى توجد نسخة لنفسها - لوحة زيتية هي نسخة من لوحة كارلوتا بفارق أن ميج ترسم وجهها فى اللوحة لا وجه كارلوتا ... و"الأصلى" فى كل هذا أى زوجة الصديق الحقيقية، مادلين الحقيقية، تُقتل ولا تظهر. هذا المخطط المتقلب، أى التقليد بدون الأصل، يقابل مخططاً آخر قدم ديريدا تحليلاً له فيما يتعلق بمايارميه،⁽¹⁾ حيث تنفصم العلاقة الثانوية بين صورة وأصل.

لذا لن أقدم خاتمة، ولكن لعل مفاهيم الحاضر والمفارقة التاريخية والحدود وخصوصية الوسيط السينمائى والتوقيع والتصديق على التوقيع وغير ذلك نتمكن من إعطاء دراسات الأفلام ما ستحتاج إليه من اتساع وعمق لكى تتعامل مع عالم الأفلام المعقد. فيدون فهم جاد لمفاهيم الزمن والتسجيل وخطويع الاستدلالى والإحياء والبقاء، وهى مفاهيم جوهرية بالنسبة للفيلم. كيف لنا أن نبدأ فى معرفة أبعاد المسألة؟ وإلام يمكن لنا أن نلجأ إن لم نلجأ لنصوص جاك ديريدا؟

(1) Derrida, 1972b.

المصادر والمراجع

- Beicken, Peter and Kolken, Robert (1993), *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Brunette, Peter and Wills, David (1994), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press).
- (1989), *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Derrida, Jacques (1972a), 'La Différance', in *Marges - de la Philosophie* (Paris: Minuit).
- (1972b), 'La Double Séance', in *La Dissémination* (Paris: Seuil).
- (1972c) 'Signature Événement Contexte', in *Marges - de la Philosophie* (Paris: Minuit).
- (1978), *La Vérité en Peinture* (Paris: Flammarion).
- (1980), 'Spéculer - sur "Freud"', in *La Carte Postale: de Socrate à Freud et au-delà* (Paris: Aubier-Flammarion).
- (1984), 'Logique du Vivante', in *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la Politique du Nom Propre* (Paris: Galilée).
- (1985), 'Lecture de "Droit de Regards"', in M.-F. Plissart, *Droit de Regards* (Paris: Minuit).
- (1986), 'Survivre', in *Parages* (Paris: Galilée).
- (1987a), 'Ce Qui Reste à Force De Musique', in *Psyché: Invention de L'Autre* (Paris: Galilée).
- (1987b), *Fen la Cendre* (Paris: Des Femmes).
- Derrida, Jacques and Stiegler, Bernard (1996), *Échographies - de la Télévision* (Paris: Galilée).
- Kracauer, Siegfried (1960), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press).
- Smith, Robert (1996), 'Short Cuts to Derrida', *Oxford Literary Review*, vol. 18 (1996), pp. 135-44.
- Wenders, Wim (1991), 'Like Flying Blind without Instruments: On the Turning Point in *Paris, Texas*', in Wim Wenders, *The Logic of Images*, trans. Michael Hofmann (London: Faber and Faber).

أعمال سينمائية ورد ذكرها فى المقال

- Allen, Woody, *Deconstructing Harry* (1997).
— *Manhattan* (1979).
Antonioni, Michelangelo, *Blow Up* (1969).
Buñuel, Luis, *Belle de Jour* (1967).
Coppola, Francis Ford, *The Godfather* (1972).
Hawks, Howard, *The Big Sleep* (1946).
Hitchcock, Alfred, *Vertigo* (1958).
Leigh, Mike, *Secrets and Lies* (1996).
Lucas, George, *American Graffiti* (1972).
McMullen, Ken, *Ghost Dance* (1983).
Spielberg, Steven, *Jurassic Park* (1993).
Wenders, Wim, *Paris, Texas* (1983).
Zinnemann, Fred, *High Noon* (1952).

التفكيكية والتأويلية

رودولف جاشيه

من بين القضايا الجدلية التى تناولتها التفكيكية حظيت مسألة علاقتها بالتأويلية باهتمام خاص. وكما يقول بوجلر يمكن تكوين مكتبة صغيرة من الكتابات المتصلة بهذا الموضوع^(١). على أى فمن سمات النقاش مواجهة عنيدة لا تبدو لها نهاية. وأدى نقد ديريدا مطالبة التأويلية بمعنى غالب، بمعنى واحد وصحيح للنصوص، إلى حكم فلاسفة التأويلية ومنهم جادامر بأن التفكيكية تحنفى بنهاية فلسفات المعنى فى وليمة نيتشوية للكلمات وحرية التلاعب بها. ولكن ينبغى الإشارة إلى أن ديريدا يتخذ مختلف المواقف فى مبحث التأويلية، ولكن فيما ندر وعرضاً. وأحياناً تبدو عبارات ديريدا عن التأويلية كأنها نقد لفلسفة ريكور التأويلية. إلا أن الإشارات إلى تأويلية جادامر الفلسفى غائبة عن فحصه التأويل باستثناء رد ديريدا على تدخل جادامر فى لقائهما فى باريس فى سنة ١٩٨١. ومع ذلك فماذا عن الحضور العرضى لاسم شلايرماخر فى كتابات ديريدا؟ ألا توحى بجدل مدبر ومركز مع الأنماط التاريخية لفن التأويل والتراث التأويلي؟ نظراً لضعف الدليل الداعم لهذا الرأى فلا بد من افتراض أن المستهدف فى نقد ديريدا

(1) Pöggeler, 1994, p. 481.

ليس مبحث التأويلية وأنصاره الكثر في المقام الأول. فلا بد أن نطاقه الخاص يقع في مكان آخر. ومسألة تركيز ديريدا في كل المواضيع التي يتطرق فيها صراحة لمسألة التأويل على إمكانية افتراض معنى/ مضمون ثابت وحاضر بذاته للغات الخطاب أو النصوص وقابل للاستخلاص كاملاً تنطوى على إشارة واضحة لمكان هذا النطاق.

يقول جان جريش إن السياق الأصلي لنقده التأويلية وإن خلا من أية إشارة مباشرة للتأويلية هو تطرق ديريدا في كتابه "الكلام والظواهر" للفرق في "تحقيقات منطقية" لهاسرل بين التلميح والتصريح ولمحاولة هاسرل التالية في مناجاة الروح إيجاد تعبير خلو من كل الإشارات - معنى حاضر بذاته وواضح بذاته يمكن فهمه بالحدس ويمثل أساس علم الظواهر. وبعد أن أوضح في "الكلام والظواهر" الذي يحظى بمكانة خاصة في حضور هاسرل ويعد سمة جوهرية في التلقى الظاهري للمعنى، يواصل ديريدا بيانه أن الإدراك الحسي الذي يشكل الوعي الحى لا يكون خالصاً قط، بل يستلزم التلميح (وبالتالى التمثيل)، ويستنتج أن تفرقة هاسرل بين التلميح والتصريح تصبح بالتالى موضع شك وأن الوعي بالذات والحضور والمعنى لا بد أن يتعايشوا مع عدم حضور وعدم هوية وفقدان معنى معين. وهذا النقد للتأمل الظاهري للحضور وللمفهوم المصاحب للمعنى يستتفد بصورة أكبر فى تناول ديريدا لعلم الظواهر التأويلي لدى هايدجر وقضيته الجوهرية المتعلقة بمعنى الوجود. ويستنتج جريش أنه إذا كان الزخم الأول لجدل ديريدا مع علم التأويل يتعلق بالفروق الأساسية لعلم الظواهر ومميزاته المؤكدة فإن التفكيرية وعلم التأويل لديهما نقطة اتصال أيضاً. ويركز جريش على هذه المسألة ليقول بأن فكرة التفكيرية ظاهرية برمتها، وأنها لا تمثل علاقة تعارض مع علم التأويل. ولتوكيد هذه النقطة يعود بالتفكيرية إلى مفهوم هايدجر عن الهدم ويذكر بأنه من مفهوم

تأويل الحقيقة إلى إشكالية الوجود والزمن فإن إنهاء مهمة التأويل يتطلب الهدم^(١). ولكن إن صح أن التأويل والهدم منفصلان في علم الظواهر لدى هايدجر فكيف يؤثر علم الظواهر المتسائل لدى ديريدا على هذه العلاقة الحميمة؟

وهنا لابد من أن نذكر أنفسنا بأن الاتجاهين الرئيسيين في علم التأويل المعاصر، فلسفة ريكور التأويلية وتأويل جادامر الفلسفية، يرتكزان بقوة في الفكر الظواهرى. وكما يقول ريكور «تظل دراسة الظواهر مسلمة التأويل بلا منازع»، ويضيف قائلاً إن التأويل مطلوب لأداء المهمة الفلسفية لدراسة الظواهر، ولذلك فدراسة الظاهر لا تتشكل بدون مسلمة تأويلية^(٢). ولكن على الرغم من هذا الانتماء المتبادل يقول ريكور إن التأويل بحاجة أيضاً لنقد دراسة الظواهر لو قدر له أن يعزز جدول أعماله الفلسفى. إلا أنه نقد لا يخص فرضيات دراسة الظواهر وفروقاتها الأساسية. بل يقتصر على نقد ما يسميه ريكور مثالية هاسرل وولع هايدجر بالأسس^(٣). كما يؤكد جادامر مراراً على أن تأويله الفلسفى خاضع لفكر هايدجر. لكن هذا التسلسل لا يستثنى ما ينتقده باعتباره "رحلة هايدجر الجريئة إلى الخطأ" مثلاً أو إيمانه بقدرته على بلوغ ما وراء الطبيعة عن طريق التساؤل عن الوجود "خارج" إصرار ما وراء الطبيعة على الوجود^(٤). وما يحتفظ به جادامر من فلسفة هايدجر الظواهرية هو المفهوم الأول لتأويلية الحقيقة. وهنا أيضاً نقد دراسة الظواهر محدود ويتم لتعزيز التأويل. ولكن إذا كانت دراسة الظواهر والتأويل ينتميان تبادلياً لبعضهما البعض فمن الممكن رؤية أن تفكيك المفاهيم التى تقوم عليها دراسة الظواهر تشكل خطراً داهماً على الأسس الفلسفية للتأويل.

(1) Greisch, 1996, pp. 353-86.

(2) Ricoeur, 1981, p. 101.

(3) Ricoeur, 1981, pp. 102, 59.

(4) Gadamer, 1989, p. 104.

ومنشأ الاعتراضات الأعنف على التفكيرية من منظور تأويلي في أعمال جادامر وبعض أتباعه. ومع أن هذه الاعتراضات تشي بسوء تأويل فادح لفكر ديريدا - كأن يرى جادامر مثلاً أن مفهوم ديريدا عن الحضور قائم على غرار فكرة هايدجر عن الوجود (vorhandenheit)⁽¹⁾. أو حين يصف جروندن تناول ديريدا للدلالة في كتابه "البحث المنطقي" بأنه قائم على "مادية سيميوطيقية" (Physicalismus des Zeichenhaften)⁽²⁾ - فهي في معظمها سوء تأويل للأمثلة التي تنشأ فيها الحدود الهيكلية المتعلقة بالميزات الجوهرية لدراسة الظواهر ومسلّماتها التأويلية. ومع أن هذه الاعتراضات تهدف إلى قطع كل صلات التأويل بالتفكيرية فإن قول جرائش بوجود نقطة اتصال بينهما تتم عن تداخل يميز كل نقاط الخلاف. ومع ذلك يظل السؤال قائماً عما يحدث لهذا الانتماء المتبادل، لحققة الوصل الوثيقة بين التأويل والتفكيرية بمجرد اقتراب تفكيرية دراسة الظواهر من الافتراضات الأساسية للأخيرة وتلميحها إلى تشكيل راديكالي في المسلّمات التأويلية التي تركز عليها دراسة الظواهر.

وكما قلت من قبل لم يتبن ديريدا سوى بعضاً من الأنماط الموجودة من التأويل وبصورة عرضية. ولكن لو كان النطاق الأصل الذي تؤثر فيه التفكيرية على التأويل هو الجدل مع علم الظواهر فلا بد من الشك في أن هذه الرؤى لا وزن لها في التأويل كله. ولكن لو أثرت التفكيرية على التأويل كما سنرى فليس هذا لأن التفكيرية تقول عكس ما يقول التأويل. فالتأويل وعلى خلاف مخاوف التأويليين لا تهدمه التفكيرية بهذه السهولة. وإن لم تكن التفكيرية عكس التأويل فهي لا تجرده من أهليته إلى حد جعله وهمياً أو غير ذي صلة. ولكنها لا تستمر بصورة ما في

(1) Gadamer, 1993, p. 15.

(2) Grondin, 1994, p. 138.

تعزيز مهمة التأويل كما توحى فرضية جرائش عن وجود نقطة اتصال. ولتصور
إجابة لكيفية تلقى العلاقة المشار إليها أعود لتناول ديريدا لمشروع التأويل فى
"الدوافع: أساليب نيتشه"⁽¹⁾. ولعل هذا المقال عن نيتشه هو الموضوع الذى يطالعنا
فيه تناول ديريدا الأكثر إسهابا للتأويل بعد مقاله "الشعار: لأجل بول سيلان".

أولاً، هناك إشارة تحذيرية يمكن توجيهها. فكتاب "الدوافع" لا يعد "نيتشويًا".
إذ لا يتخذ فيه ديريدا أى موقف نيتشوي يمكن تحديده. فإطار المقال مكون من نقد
لادع لتفسيرات نيتشه الفرنسية المعاصرة التى تدعى الحق فيما يسمى بالمواقف
النيتشوية أو حقيقة نيتشه أو حقيقة نص نيتشه. فنص "الدوافع" المتعدد الطبقات
والشديد الترميز موجه إلى هذه التفسيرات، وبصفة خاصة إلى سعى ديلوز لتحديد
نيتشه فى موقف نقبض للأفلاطونية؛ وموجه أيضا إلى قراء نيتشه لدى هايدجر
ممن لم يحتفظوا من هايدجر إلا بفرضية ترى أن فحوى نيتشه مقصور على
الإطاحة بالأفلاطونية؛ ويحاول أن يبين أن ليس ثم معنى وحيد وثابت لـ "نيتشه"
(ولا لـ "هايدجر" أو "ديريدا" نفسه). برد الاعتبار لنيتشه ضد اختزاله المزعوم من
قبل هايدجر فى كونه آخر الماورائيين يعمد مفسرو نيتشه الذين ينتقدهم ديريدا إلى
ادعاء معنى ثابت لكتابات نيتشه، ويدعون أنهم يعلمون معنى أعماله. فهم قرروا ما
تعنيه أعماله بتمييزها ووضعها فى تضاد مع ما يعرف باختزال هايدجر. وموقفهم
هذا تأويلي تماما.

يطرح "الدوافع" التأويل من زوايا شتى - بوصفه أحد عناصر فقه اللغة
التقليدى (بما فى ذلك التحليل النفسى) وما يضع من قواعد لتفسير النصوص؛
وباعتباره خاضعا لما وراء الطبيعة وطراح سؤال "من أنت؟"؛ وفيما يتصل بعلم

(1) "Spurs: Nietzsche's Styles". 1979.

الوجود، وبالتالي بالتساؤل عن الوجود وما إلى ذلك. لكن هناك في كل حالة «معنى أساسياً، معنى وحيداً، ... خلواً من أى لون»^(١) يسود النقاش. ومسألة أن نقاش ديريدا الأكثر تفصيلاً للتأويلية يجرى فيما يتعلق بنيته والأسس التأويلية للتفسيرات التي خضعت لها أعماله لا تغير وحدها "مأخذ" ديريدا على التأويلية. وفي القلب منه لا يزال السؤال نفسه الموجه لعلم الظواهر.

يفتح "الدوافع" مسألة التأويلية عن طريق بحث ما يتميز لأول وهلة بكل مظاهر موضوع أو تيمة، أى "المرأة" عند نيته. فمن تصريحات نيته المتباينة عن المرأة، والتي تتراوح بين الخوف المرضى من المرأة والتأييد التقدمي للحركة النسائية، هل يمكن استقاء طبيعة المرأة أو جوهرها أو حقيقتها؟ نظراً لأن المرأة في التراث وإلى حد ما لدى نيته أيضاً تعد شخصية مجازية ترمز للحقيقة فإن استحالة تصويرها في صورة كيان محدد في نصه من شأنه أن يؤثر على مفهوم الحقيقة عند نيته وفي النهاية على حقيقة نصوصه. ومع أن موضوع "المرأة" لدى نيته لا ينفك كما يقول ديريدا عن غيره من الموضوعات كالأسلوب والفن والحقيقة فإنني سأقتصر في تناول هويتها المدعاة على طرح علاقتها بالحقيقة. فمن ناحية، يطرح نيته تجسيد الحقيقة كامرأة أو حركة حجب حياء الأنثى التي ينسبها للفيلسوف الصارم الساذج الذي يغازل المرأة أيضاً (والحقيقة) كأنها امرأة يسهل الفوز بها أو امتلاكها. ومن ناحية أخرى، يضع نيته الفيلسوف الساذج موضع سخرية لعدم فهمه شيئاً عن المرأة أو عن الحقيقة. يقول ديريدا: «فلو كانت المرأة هي الحقيقة فعلاً فهي تعلم أن ليس ثمة حقيقة، وأن الحقيقة ليس لها مكان وأن المرء ليست له حقيقة. فهي امرأة بقدر عدم إيمانها بالحقيقة، ومن ثم فيما هي عليه، في الحقيقة التي يعتد أنها هي، وبالتالي ما ليس هي» (ص ٥٢).

(1) Derrida. 1979. p. 98.

هذه العبارات تؤكد أن «المرأة (الحقيقة) لا تسمح لنفسها بأن تؤخذ» (ص ٥٤). ولكن مع أن كلا الافتراضين نظراً لتضادهما قد يوحين بمعنى موحد "المرأة"، فهناك طبقة ثالثة من الافتراضات تتم في رأى ديريدا عن تحول في فكر نيتشه عن المرأة والحقيقة وتضعف هذا الاحتمال. هذه الطبقة الثالثة تتعلق بمسألة أى من المرأة ومن الحقيقة (ذاتها) لا يمكن النمو به والفوز به لإرغام المرأة على كشف الحقيقة. هذه إذن العبارات التى تبدو المرأة فيها وهى تنفصل وتحدد وتبتعد عن نفسها (*écarte et s'écarte d'elle même*)، وبالتالي وهى تسمو بنفسها عن نفسها (*s'enlève d'elle même*)، وبذلك تحبط سلفاً كل محاولات امتلاكها. وما يسميه نيتشه "امرأة" فى هذا السياق هو كيان بلا جوهر، بل ما هو فى حد ذاته «ليس سوى» حركة نزع جوهر ونزع تحديد هوية. ويسميه ديريدا «المؤنث» أو بعبارة أدق فلكى تفصلها عن هذه الطلاسم التى تضيفى جوهرها من قبيل أنوثة امرأة أو الجنس الأنثوى (ص ٥٦).

أساس هذه النتيجة وضع فى مناقشة ديريدا لقسم من كتاب *The Gay Science* عنوانه "المرأة وفعلها على بعد" (مجلد ٢، القسم ٦٠)، تحليل نيتشه للمسافة باعتبارها "صفة" فى المرأة. فإذا كانت هذه المسافة مطلوبة للحماية من قوة الإلهاء لدى المرأة والخضوع لإغرائها أصلاً، أفليس ذلك كما يتساءل ديريدا لأن هذه المسافة التى تميز المرأة وفعلها على البعد، وبالتالي المرأة نفسها، تقتصر إلى "الهوية الممكن تحديدها لشخصية تعلن عن نفسها فى البعد، فى مسافة من شىء آخر يمكن للمرء أن ينسحب منه أو يقترب إليه؟» (ص ٤٨). وبدلاً من أن تكون كياناً مميزاً عن كيان آخر (الرجل مثلاً) يمثل نقيضها ربما كانت المرأة هى "إبعاد المسافة" المطلوب لتحديد الهوية عن طريق النقيض، أى ابتلاع المسافة، إبعاد البعد، تقسيم البعد، نأيتها بنفسها، لو كان المرء لا يزال يستطيع أن يقول ذلك

(وهو مستحيل)، تتأى بنفسها» (ص ٤٨). ولتصور إبعاد المسافة هذا، وبالتالي "المرأة" في مثل نيتشه يلجأ ديريديا لمفهوم هايدجر عن المسافة (entfernung). وهذا هو المثال الأول في "الدوافع" الذي يرد فيه مفهوم هايدجرى (بدلاً من الحط من شأن رؤى نيتشه) بالمسمى نفسه الذي يرد عند نيتشه. وكما يقول ديريديا فإبعاد المسافة الذى يبدو أنه يشكل أساس فعل المرأة فى البعد يعمل «كاستهلال فاصل ... يوجد الحقيقة و(فيه) تفصل المرأة نفسها عن نفسها». يترتب على ذلك أنه إذا لم يكن ثم جوهر للمرأة فهذا مرجعه أنها تتفصل عن نفسها. فهى تبذل وتشوه البطن كله، الهوية كلها، الاحتشام كله (ص ٥٠). ويستنتج ديريديا قائلاً: «ليس ثمة حقيقة للمرأة (لا لأنها كذبة أو خطأ، بل) لأن هذا الحرف العميق للحقيقة، هذه اللا حقيقة هى "الحقيقة". والمرأة أحد أسماء لا حقيقة الحقيقة هذه» (ص ٥٠). لدى نيتشه بالطبع.

والمرأة أو بالأحرى "العملية الأنثوية" هى العملية التى تبعد فيها المرأة نفسها عن نفسها وتضع نفسها - جوهرها وهويتها - بين قوسين كما كانت. و"العملية الأنثوية" تبرز الآراء التقليدية عن المرأة، والتى تكون المرأة طبقاً لها إما حقيقة أو كذباً، ولكنها كما يقول ديريديا "تكتب (نفسها)، والأسلوب يعود إليها" (ص ٥٦). وبما أن المفعول المدبب للأسلوب له قدرة تصد الشر وعدوانية - فهو قادر على حماية نفسه من بعض الخطر وعلى الهجوم بضراوة - فإن مسألة الأسلوب كما طرحته فى "الدوافع" وبمعزل عن تعددته التكافؤية (التي تجعل من الصعب معرفة أى أسلوب هو) تتعلق بوسيط سابق على كل اختلاف بقدر ما للأخير هيئة الضد. والإشارة فيما بعد فى "الدوافع" إلى صورة غشاء البكارة تزيد من التأكيد على هذه النقطة. (سنعود إلى هذه المسائل فى الوقت المناسب). والآن بقول إن أسلوب نيتشه وامرأة نيتشه متصلان، فالعملية الأنثوية التى يقال إن الأسلوب ينتمى لها هى

العملية المكونة لهذا الوسيط قبل كل تضاد (بما فيه التضاد بين الجنسين المعلومين). والعملية الأنثوية المدببة التي تسمى "كتابة" أيضاً - بمعنى يسبق تحديد نقيضها لها - والتي تفصل بها امرأة نيتشه نفسها هي العملية التي تصبح بها المرأة أو الحقيقة مكتوبة. واستدعاء أسلوب نيتشه الذي «يشبه مقدمة سفينة مجهزاً بالأسرعة (المركبة في المثل المشار إليه)، حيث يبرز للأمام ليقابل هجوم البحر بشق سطحه المعادي». ويستنتج ديريدا أن الأسلوب قد يستعين أيضاً بمحفزه «كوسيلة للحماية من التخويف والتعمية والخطر الداهم (لما) يقدم نفسه أو يقيم نفسه في الرؤية، أي الحاضر، وبالتالي المضمون، الشيء نفسه، المعنى، الحقيقة» (ص ٣٨). يترتب على ذلك أن الأسلوب و"العملية الأنثوية" كامتداد له وبانفصاله عن نفسه يحمي نفسه من كل شيء تثبت التأويلية قيمته. ولكن كما ينبغي أن يكون واضحاً أصلاً، فالعملية المدببة لا تتخلص مما تنقبه بمفعولها المدبب، لأن هذا النقاب يرقى لمستوى الكتابة بصفة عامة، كتابة يبدو فيها المضمون والمعنى والحقيقة مطموئين في شبكة من الإحالات تجردهم من وجودها وتمنعهم من إلقاء أنفسهم في الرؤية. ولكي ننهي هذا التحليل للحركة الأولى من "الدوافع" والخاص بالمفهوم التأويلي للموضوع أو النيمة نؤكد على محصلة هذا التحليل لامرأة نيتشه: فامرأة نيتشه تبدو موصولة بالحقيقة والأسلوب، وبالتالي ليست حساسة لاختيار النيمات المنفصلة أو حتى تحديد هوية الحالة الأنسب لها، بل تحبط تحديد الهوية بقدر ما تقلت من التحديد الحاسم عن طريق نقيض. وبما أن امرأة نيتشه ليس لها معنى أو هوية بذاتها فهي لا تثبت في مكان.

وفي حركة ثانية يثير "الدوافع" نقاشاً حول مقتضى آخر من مقتضيات التأويلية، وهو الطلب على منهجية أو وحدة معنى نيمة أو عمل. ويطرح ديريدا هذه القضية بالتساؤل عن "النتيجة" أو المنطق الكائن بين العبارات شديد التباين عن

المرأة والحقيقة، والتي تتراوح بين تصريحات أنثوية واضحة وعبارات نيتشه ضد الأنثوية الصريحة. يقول ديريدا: «المرأة كحقيقة هي الشك والرياء المستتر. وهذا ما ينبغي للمرء أن يتمكن من التفكير فيه» (ص ٥٦). وتفكير كهذا يتطلب تقنياً لمختلف أنماط العبارات قبل التحرك ضد التيار نحو مبدأ سابق عليها نظراً للقاعدة الرسمية أو القانون الحاكم لها. ومع أنها سيعقبها تأمل في "الحد الأساسي لمثل هذا التقنين" (ص ٩٤)، فإن تجميع التصريحات المتباينة عن المرأة والحقيقة في وحدة واحدة يعد أمراً "ضرورياً بشدة" (ص ٥٦) من منظور ما ينبغي التفكير فيه.

يبدأ ديريدا بتحديد مواضع تصريحات نيتشه عن المرأة، ثم يميز ثلاث فرضيات أساسية ترقى لثلاثة مواقع قيمية متباينة يستقى كل منها من ثلاثة مواقف مختلفة. في الفرضية الأولى تجد المرأة نفسها مهانة باسم الحقيقة والغيبيات القاطعة باعتبارها رمز الزيف. وفي الفرضية الثانية تدان المرأة باسم الفن بوصفها رمز الحقيقة أو كائنًا فلسفيًا إما لأنها تتطابق مع الحقيقة أو لأنها وعلى مسافة من الحقيقة تتلاعب بها لمصلحتها ودون أن تؤمن بها. وفي اختلاف عن هاتين الفرضيتين المنكرتين للمرأة، واللّتين ترتبط كل منهما بالأخرى في نسق من التضاد، هناك فرضيات تعترف بالمرأة وتؤكد عليها باعتبارها قوة إيجابية ومخادعة وفنية. وهو إيجاب أصله ليس في الإنسان؛ فالمرأة هنا تثبت نفسها داخل نفسها وفي الإنسان (ص ٩٦). والآن:

لكي تشكل هذه الأنساق الثلاثة من التصريحات قانونًا كاملاً وتساعد على إعادة بناء وحدتها النسقية لابد من إخضاع تباين الأسلوب للسيطرة واختزاله إلى مضمون فرضية. ولا بد أيضاً ... لكل من القيم المدرجة في المخطط أن تكون قابلة للتحديد في إطار تضاد كما لو كان لكل مصطلح مصطلح مقابل.

(ص ٩٨)

بهذه الشروط وحدها يمكن تلبية احتياج التأويل لوحدة ذات معنى لكامل فرضيات نيّشه عن المرأة والحقيقة. ولكن مهما كانت المسائل التأويلية والنسقية وثيقة الصلة بالموضوع فثم حد لا يختزل بحول دون السيطرة على تصرّيات نيّشه المتباينة بتصنيفها تحت مبحث واحد أو تيمة بعينها. فنيّشه نفسه كما يرى ديريدا «لم يكن يدرك بوضوح أو بلمحة واحدة ما يريد (n'y voyait pas très clair ni d'un seul clin d'oeil ... فنيّشه تائه قليلاً هنا» (ص ١٠٠). ومع أن اختلاف الأنساق في نصوص نيّشه التي تحوى الفرضيات الثلاث عن المرأة بحاجة للفهم وتتسم بقدر من قابلية الصياغة - يحذر ديريدا من «التحيز السلبي للتباين والمحاكاة الساخرة» كسبيل لخفض حدة التباين والمحاكاة (ص ٩٨) - فإن "وجود" أداة التشعيب التقابلي وتأثيراتها في نص نيّشه تكبح كل فهم تلخيصي فى معنى يقصده الكاتب أو يرمى إليه مفسره. «فصورة غشاء البكارة وصورة الـ "قارماكون" ... المنتشرة فى نص نيّشه تحد من (هذه الإمكانية ومعها) صلة هذه المسائل التأويلية والنسقية بالموضوع. هذه الصورة تخفى دائماً هامشاً عن سيطرة المعنى» (ص ٩٨) وكما رأينا فالأسلوب نفسه لدى نيّشه يحدد الصورة غير القابلة للتحديد ويخفى إمكانية التحديد (وحدودها).

نظراً لاستحالة التعليل التأويلي لتباين نص نيّشه، وأن استسلام كل محاولات السيطرة كما وجدت فى بعض التفسيرات الفرنسية المعاصرة ترقى «لشئ أكبر من مجرد إعلان باهر للنقيض» (ص ٩٤) وهو ما يظل أسيراً لمنطق التضاد فإن ديريدا يصف عملية أخرى، عملية لا تقف فى تضاد مع التأويلية. وهذا أقرب لنيّشه الذى يقول عنه هايدجر إنه «يسعى لشيء» غير مجرد قلب الأفلاطونية (ص ٧٨). ويرجح ديريدا قراءة تعيد صوغ الطريقة التى ترتبط بها التأويلية لحدودها على مقاومة التأويلية.

وعقب محاولة تقنين تصريحات نيتشه المتباينة عن المرأة والحقيقة يسعى ديريدا للإمساك بالقانون الذى تخضع له. أتذكر أن الفيلسوف الساذج يعتقد أن المرأة (والحقيقة) يمكن الفوز بها كبغى. لكن المرأة ترد أيضا فى صورة من لا تفعل شيئا سوى التلاعب بالحقيقة والتبرج والتحجب لتأمين سيطرتها على الرجل. وأخيرا هناك عبارات تؤكد فيها المرأة نفسها ("متحررة" من وجهة نظر الرجل) لا باعتبارها سلطة مرائية، بل باعتبارها تلهى «بالرياء، بالتبرج، بالاحتيال، بالخداع، وبفلسفة فنان» (ص ٦٦). تبرز لمحة أولية لنوعية المنطق الحاكم لهذه المواقف الثلاثة من مناقشة نيتشه لـ "متعة الرياء" والتصنع والتمثيل لدى المرأة. وفي Gay Science يقول نيتشه إنهن «يعطين أنفسهن لـ»، حتى عندما - "يعطين أنفسهن" (ص ٦٨). هذا التلاعب بالفعل "أعطى" و"يعطين أنفسهن" و"يعطين أنفسهن لـ" (ص ٧٠) كما سيبين ديريدا فعال فى الأنواع الثلاثة من العبارات. ويمثل ما يسميه ديريدا «قانونها المصاغ» (ص ١٠٨). وطبقا لهذا القانون:

«المرأة أحيانا امرأة فى عطائها، فى عطائها نفسها، بينما الرجل يأخذ، يمتلك، يملك. وفى أحيان أخرى يعطائها نفسها تعطى نفسها لـ، تصنع، وبالتالي تضمن سيادة التملك لنفسها. وحرف الجذر "لـ" فى "أعطت نفسها لـ"، مهما كانت قيمتها، وسواء أكانت تخدع بمجرد إعطاء مظهر أو تقدم وجهة أو غائية أو حيلة مخادعة أو سداذا أو ربحا، فهي تبقى على منح البديل. من هنا فكل علائم التضاد الجنسى تغير».

(ص ١٠٨-١١٠)

وإذا كانت المرأة تعطى نفسها للرجل الذى يفترض أن يفرض تميزه الجنسي، فإن التميز المتأصل فى التضاد بين العطاء/الأخذ يرتبك. فالمرأة بإعطائها نفسها هى التى تحتل مكان الرجل. لكن البديل الذى يكبح المنح والذى يعمق ديريدا به تحليله "العملية الأنثوية" يربك العملية التى يصبح بها كل من الجنسين إما هو أو هى على مستوى أكثر جوهرية، مستوى لا يقتصر على مجرد العكس، لأن حرف الجر "لـ" يظل غير محسوم. فالعلامة "لـ" يمكن أن تنتج قيماً عديدة ممكنة. ويترتب على ذلك أن تؤكد المرأة لذاتها عن طريق منح البديل الذى يكبح إعطاءها نفسها يتطابق مع مسمى الوسيلة التى «يتبادل فيها الرجل والمرأة مكانهما وأقنعتيما إلى ما لا نهاية» (ص ١١٠). وبسبب تحفظها تبدو المرأة كأنها الوسيلة التى حُفرت فيها الفروق المتقابلة بين الجنسين، والتى لا وجود لها بذاتها بالتالى. وبشبهها ديريدا بما يسميه كانط الأوهام الغيبية، حيث يقول: «إذا كان التضاد بين العطاء والأخذ أو بين يملك ويملك لا يزيد عن وهم (leurre) فانق يفرزه غشاء البكارة فإن عملية التعميم نقلت من أية قابلية جدلية أو وجودية للحسم» (ص ١١٠).

وما يسمى "عملية التعميم" هو "المبدأ" الذى يقول ديريدا على ضوئه باستحالة الحسم بقوة فرضية أو تيمة عن مجموع عبارات نيتشه عن المرأة والحقيقة. إلا أن "عملية التعميم" باعتبارها المبدأ أو القانون الثابت للعبارات المقننة المشار إليها تجمع بينها فى وحدة واحدة، وبالتالى تعلل نباينها. ولتميزها عن فرضية أو تيمة فإن "عملية التعميم" التى تميز "العملية الأنثوية" لا تجمع تنوع مواقف الحقيقة فى موقف شامل ذى معنى. بل تعلل تعددية المواقف باستتباط تركيبها إن جاز التعبير. ولا بد فى هذا المقام من إعادة الإشارة إلى أن "عملية التعميم" التى تصف حسب قول ديريدا العملية الأنثوية لدى نيتشه وتلاعبها بالأسلوب تقابل فكرة "الحدث" (ereignis) عند هايدجر. فبين هايدجر أن مجيء شئ لنفسه، وبالتالى

كونه ما هو عليه يؤدي إلى عدم تخصيص بمعنى أنه ليس هو إلا فيما يتصل بشيء غيره. البديل الذي يميزه ديريدا في حرب الجر "ل" في إعطاء المرء نفسه لغيره يصف عملية مماثلة. وفي تحليلات أطول من أن تلخص في هذا المقام يؤكد ديريدا في "الدوافع" فكرة الحدوث هذه عند هايدجر لكي يرتب عليها أن تفسير الأخير لنيّشه أبسط كثيرا مما قال به عديد من مفسريه الفرنسيين، وهو أن نيّشه يقلب ما وراء الطبيعة، وبالتالي يظل محاصرا بها، وأن هذه أدق قراءة نعى أن نيّشه كان يسعى لتجاوز ما وراء الطبيعة والأفلاطونية لا من خلال قلب تراتبية ما، بل بتغيير البنية التراتبية نفسها. ومع ذلك فإن هايدجر حسب قول ديريدا يواصل هذه العملية النيّشوية وعلى أساس فرضيات مسبقة كان يجب أن تقرها العملية النيّشوية؛ فيتناول ما يتناوله نيّشه عن طريق شكل من التساؤل ينتمى للتأويلية - بتساؤله مثلا عما إذا كان نيّشه أفلح في تنفيذ مشروعه بالإطاحة بالأفلاطونية، وهو مشروع يعرف بأنه أكثر ما انتواه نيّشه. ولكن مع أن قراءة هايدجر تظل في إطار أفق وجودي-تأويلي فهي تفتح أيضا لنوع آخر من القراءة، نوع يؤكد ديريدا ألا قبل لها بأن تحتويه في داخلها. ويحدث هذا في كل مرة يحيل فيها هايدجر مسألة الوجود لمسألة التعميم. ولكن بما أن سؤال "ما (معنى) الوجود" هو السؤال الوجودي-التأويلي بامتياز، وبالتالي يفترض سلفا خاصية وهوية ومعنى وحقيقة للوجود، فإن السؤال "الأقوى" - أقوى لأنه يشير إلى العملية غير القابلة للحسم والتي لا تأتي الأشياء للوجود إلا بإنداز ببديل قبل السقوط في احتمالات قابلة للحسم - مقيد بإزاحة "الشكل الوجودي-التأويلي للاستفهام" بعامة (ص ١١٢). فبهذا السؤال عن عملية التعميم غير القابلة للحسم يواجه الاستفهام الوجودي-التأويلي حدوده. ونظرا لأن السؤال الوجودي-التأويلي لا يترك نفسه يُطرح إلا بعد اتخاذ القرار بأن هناك خاصية (propre) بعد عملية التعميم غير القابلة للحسم، والتي

تمر فيها الخصائص عبر بعضها البعض وتتبادل الأماكن يُمسك بها وتتهار في الوقت نفسه في قيم محددة ومتضادة ومتراصة فإن النمط الوجودي - الظاهري أو الدلالي-التأويلي من الاستفهام لا يسعه أن يجيب عن السؤال المتعلق بالخاصية نفسها. «السؤال عن المعنى أو عن حقيقة الوجود لا يقدر على طرح سؤال عن الخاصية، عن التبادل غير القابل للحسم للأكثر بالأقل. وهو عاجز عن ذلك لأنه محفور فيه» (ص ١١٠-١١٢). ويرى ديريدا أن إشكالية التعميم برمتها، والتي تكشف عن حد للوجود نفسه تؤثر على الظواهرية الوجودية - التأويلية لدى هايدجر بل على تفسيره لنيشيه. ومع أن مشكلة "الحدوث" تتجنب مسألة المرأة عند نيتشه، وبالتالي العملية الأنثوية فهي تتحمل سؤالاً عن التفسير الوجودي - التأويلي لدى هايدجر والذي لا تختلف تأثيراته عن تأثيرات المرأة والأسلوب على الحقيقة في النص النيتشوي. وعندما يسأل ديريدا «عما إذا كانت هاوية الحقيقة كاللا حقيقة، التعميم كالتخصيص ... هي ما يسميه نيتشه نمط الأسلوب ولا مكان المرأة» فهو يرى بوضوح أن هايدجر لم يفقه ما هو موضع بحث لدى نيتشه (ص ١١٨-١٢٠). وإن كان الحال كذلك فهو لأن هايدجر في قراءته لنيشيه يسأل أقوى عن التعميم تجاوز أفق ما وراء الطبيعة للسؤال عن معنى الوجود، بل عن التأويلية برمتها.

هذه إذن هي النقطة التي يجب عندها طرح السؤال عن كيفية ارتباط قراءة أخرى لم تعد تأويلية بقراءة لاتزال داخل حدود التساؤلات الوجودية-التأويلية. كما يؤكد ديريدا فيما يتعلق بقراءة هايدجر لنيشيه فهناك قراءة أخرى تتكشف مع نص هايدجر، بالإضافة إلى القراءة التي تتواصل على أسس تأويلية و«تتكشف بدون إبطالها (القراءة التأويلية) بانشقاق ما - انفلاق أو انقسام بتباعد الجزئين كما في العملية الطبيعية. ولكن ليس لها «تأثير حاد أو مدمر في المقابل» على القراءة

الأولى (ص ١١٤). لا تقف في مواجهة التساؤل التأويلي كما تفعل القراءة التي حاولها ديريدا مع قراءة هايدجر لنيشيه. وكما يتبين عند هذه النقطة فسبب ذلك أنه مع سؤال التعميم يتكشف للتأويلية حد وبنية متوسطة أو عملية لعبور خاصية لأخرى سابقة على التضاد التفاضلي. يترتب على ذلك أن المرء بالتعميم يدنو أيضا من حد التضاد نفسه بين الغيب (التأويلية) واللا غيب، أي عند حد «شكل التضاد. وإذا كان شكل التضاد أو بنيته هي نفسها غيبية فعلاقة الغيب بآخره لا تظل من نسق التضاد» (ص ١١٦-١١٨). كيف لنا إذن أن نتصور العلاقة بين القراءتين؟ فإذا كانت التأويلية الوجودية لا يسعها طرح سؤال التعميم بنفسها، حيث إنه سؤال يقتضيه شكل تساؤلاتها فإن القراءة التي تعنى بالتعميم (أو بالمرأة والأسلوب لدى نيشيه) لا يمكن أن تحوى في داخلها. وما يحدث بدلاً من ذلك هو أن القراءة حول سؤال التعميم «تعيد نقش الإيماءة التأويلية» (ص ١١٤) إلى حد أن كل قيم التأويلية (الوجود، المعنى، الحقيقة، إلخ) تبدو نتيجة للقرارات التي تضعف حالة التعميم وتحيلها سمات محددة (ومتضادة). إلا أن إعادة النقش هذه تعد أي شيء إلا تدميرًا حادًا. بل تتألف من جعل التساؤلات التي يمنعها تكوينها نفسه من طرحها تدنو من سؤال التأويلية.

والسؤال التأويلي بدوره لا يتقادم نتيجة للقراءات التي تكشف حدوده الحقيقية. فالسؤال عن هوية شيء هو سؤال لا بد منه وضروري كما سنرى بعد لحظات. فعندما تطلق العملية الأنثوية عبور الخواص بعضها لبعض بعد أن بينا ذلك في نص نيشيه يتساءل ديريدا: «ما الذي أفعله هنا في هذه اللحظة»، وهو سؤال يعنون بأنه «سؤال يبقى عالقًا» (ص ٥٦). مما لا شك فيه أنه سؤال لا يسمح بأية إجابة مرضية، لأن العملية الأنثوية تربك السؤال التأويلي عن هوية الشيء. ولكن في الوقت نفسه، فالسؤال الذي يظل عالقًا هو أيضًا سؤال لا يزول. ولنتذكر

أيضاً أن سؤال "ما المرأة؟" وفقاً لما ورد في "الدوافع" يظل عالقاً لأنه لا ينبت عن تساؤلات الفن والأسلوب والحقيقة، وبالتالي «فالمرء لا يعود يوسعه البحث عن المرأة أكثر من بحثه عن أنوثة المرأة أو الجنسانية الأنثوية»، ومع ذلك يظل «من المستحيل مقاومة البحث عنها» (ص ٧٠). وقد نتساءل: ومن أين هذه الاستحالة؟ فإذا كانت المرأة مفهوماً أنها تعطى نفسها، فإن طبيعة هذا الإعطاء دعوة للبحث عنها. وبما أن كل العبارات والنصوص والأعمال لها بنية الأثر فهي تقتضى رد فعل. ونظراً لأنه يستحيل بنيوياً إقرار سياق أثر فإن هذه العبارات والنصوص والأعمال التي يمكن دائماً أن تفكر إلى معنى بعينه «نحاكي حقيقة خفية في ثنائها» (ص ١٣٢) لا يسع المرء إلا أن يظل يبحث عنها.

في القسم الثالث من "الدوافع" يستشهد ديريدا بفرضية نيتشه «نسيت مظلتي» كمثال على عبارة يستحيل إعادة بناء سياقها، وبالتالي يظل معناها لغزاً مع أن العبارة مفهومة بشكل كامل. وبذلك فهو يرى أن عمل نيتشه برمته، وكذلك نص ديريدا قد يكونان من نوعية تلك العبارة نفسها. لكنه يؤكد في الوقت نفسه على ضرورة مواصلة محاولة إقرار معناه. وقابليته للقراءة ترقى لمستوى التزام بالعمل على فهمه. ويرى ديريدا أن استنتاج التوقف عن البحث بسبب الاستحالة البنيوية لمعرفة معنى الجملة «لايزال يعد رد فعل ظلامياً للتأويلية». «بل على العكس، فلكي تأخذ في الحسبان أن هذا الحد البنيوي ... ضروري لدفع فك الرموز لأقصى مدى» (ص ١٣٢).

يلقى ديريدا على ملاحظة المعدين التي يبررون فيها إدراجهم عبارة «نسيت مظلتي» في طبعاتهم من كتاب *The Gay Science* فيصفها بأنها «تذكارات لسير تأويلي في أثناء النوم تغطي كل كلمة فيه كما من التساؤلات الحرجة» (ص ١٢٤).

وببحثها في إمكانية تثبيت هوية الشيء، وهو بحث يتقل على كل المفاهيم التأويلية تواجه التفكيكية التأويلية بتساؤلات لا تطرحها. فمما لا شك فيه أن تأويلية ريكور وجادامير لم تعد تفترض أن النصوص لها معنى واحد يكمن وراءها ولا يحتاج إلا للكشف عنه. لكن هذا لا يعفيهما من هذه التساؤلات الحرجة. فمفهوم جادامير عن "الموضوع الأصلي" (Sache) في قلب كل نصوص التراث التي يضيف عليها الفهم التاريخي معنى بصورة مبتكرة في أي حاضر، وكذلك مفهوم ريكور في أعماله اللاحقة عن "عالم النص" الذي يكتشف الفاعل أمامه إمكاناته الذاتية التي تمكن بذلك من إصلاح ذاتيتها لا يسلم جدلاً بشيء أقل من هوية "الموضوع الأصلي" وعالم النص على التوالي. ومهما بلغ عنف إخضاع التأويلية لتساؤلات لا يسعها أن تطرحها بنفسها - وهو إخضاع ضروري على الرغم من عنفه لأنه يتعلق بالقلب غير القابل للحسم الذي تحفر التأويلية في داخله تضاداتها الجوهرية - فالمواجهة لا تقلل من تساؤلات التأويلية المشروعة. ومع ذلك قد يتساءل المرء عما إذا كانت التأويلية التي أعيد نقشها، والتي نبهت للتساؤلات الحرجة، تظل هي التأويلية كما نعرفها؟ هل تظل مثل هذه التأويلية تستحق اسمها؟ والعكس صحيح، فلا يسع المرء إلا أن يتساءل عما تفعله التفكيكية بطرحها هذه الأسئلة الحرجة.

المصادر والمراجع

- Derrida, Jacques (1979), *Spurs: Nietzsche's Styles/Éperons: Les styles de Nietzsche* (Chicago, IL: University of Chicago Press). (Page numbers in the text refer to this edition. All translations from this work are mine – RG.)
- Gadamer, Hans-Georg (1989), 'Destruction and Deconstruction', *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, ed. D. P. Michelfelder and R. E. Palmer (Albany, NY: SUNY Press), pp. 102–13.
- (1993), *Gesammelte Werke*, vol. 2: *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen Register* (Tübingen: J. C. B. Mohr).
- Greisch, Jean (1996), 'Déconstruction et/ou Herméneutique', *La théologie en post-modernité, Lieux Théologiques*, vol. 29, ed. P. Gisel and P. Evrard (Geneva: Labor et Fides), pp. 353–86.
- Grondin, Jean (1994), *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, trans. J. Weinsheimer (New Haven, CT: Yale University Press).
- Nietzsche, Friedrich (1974), *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage).
- Pöggeler, Otto (1994), 'Hermeneutik und Dekonstruktion', *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie* (Munich: Karl Alber), pp. 479–98.
- Ricoeur, Paul (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press).

التفكيكية والمحبة

بجى كاموف

هل يمكن الحديث عن الحب دون إعلان
الحب، دون إعلان الحرب، وراء كل حياة،
ممکن؟ دون اعتراف، هل ندعه يكون مما لا
يصح ذكره؟

جاءك ديريدا، سياسة الصداقة

ارتباط التفكيكية بالمحبة سيبدو غير متوقع بالنسبة للبعض. هو ليس ارتباطاً
تسمح به الصورة المتداولة للتفكيكية باعتبارها عملية سلبية فى جوهرها كأن
المصطلح مرادف "للتفكك"، أما المقطع الإضافى فمجرد مقطع زائد. وهذا الاختزال
المتواصل لم يتحقق إلا بعد تكراره كثيراً حتى يعطى أحداً ذريعة لإدانتته.
والتفكيكية لها دوى مزعج منذ أن ظهرت أول مرة فى كتابات ديريدا. وساعات
الأمور بسرعة حين بدأ غيره فى تداول المصطلح، ربما لأن هذا اعتبر دليلاً على
ظهور شىء أكبر لابد من التعامل معه بصرامة. وبعد عقود عدة من الصرامة
لا يسع المرء أن يقترب من مقال عن التفكيكية والمحبة دون توقع مقاومة تغذيها

الشائعة بأن التفكيرية مفككة في جوهرها، بل تفكك كل ما نعمل كأفراد في مجتمعات متحضرة على الحفاظ عليه من التفكك، أى كل شيء نحبه وكل شيء قيل لنا إننا ينبغي أن نحبه. ونبدأ بالمحبة نفسها. هذه المقاومة في جوهرها تعمل على حماية المحبة من التفكك. وهو أمر طبيعي بالطبع. طبيعة هذه المقاومة ستكون بالتالى هى طبيعة الإسهاب المفترض بين أفعال المحبة وأفعال الحماية من التفكك. من ثم فالأرجح أن يتم تنشيطها بقوى كبيرة.

من غير الممكن لمهمة هذا المقال أن تكون التغلب على هذه المقاومة الشديدة حتى لو افترضنا أن هذا أمر ممكن أصلاً. بعبارة أخرى لا يمكن أن يكون هدفنا تفكيك الفكرة التى تقاوم سعى المحبة للحماية من التفكك، وهى بالتالى ما يجب حمايته أولاً. سنحاول بدلاً من ذلك أن نبين أن المحبة هى المفتاح الذى لا غنى عنه لما عمله التفكيرية. وفى أثناء حديثنا سنقترب من فكرة أن المحبة (وبالتالى التفكيرية) حتى إن كانت تحمى في جوهرها فهى ليست غريبة على التفكك والضياع والدمار. أى إنه لتفادى هذا المجاز الذى يعبر عن التوكيد بالضد السلبي سنقترب من معنى المحبة بالتوكيد على أنه يفكك التضاد بين الحماية والتفكك، وعلى أن المحبة بالتالى كالتفكيرية توجد عند الحد المهدم لهذا البديل.

لنا أن نبدأ بالاستشهاد بواحدة من المناسبات العديدة التى حاول فيها ديريدا للإمساك باستيعاب التفكيرية لعملية سلبية، لتفكك. وهى مأخوذة من نسخ لنقاش أجراه مع بعض من زملائه في مونتريال في سنة ١٩٧٩. يقول ديريدا (وهو ليس الموقع الوحيد على هذا النص) إنه مبدئياً لم يقصد قط أن ينسب أية ميزة لـ "التفكيرية" التى شرع في تداول مسماتها في سلسلة تضم عديداً من المصطلحات الأخرى. وتحددت هذه الميزة حين بدأ المصطلح يتكرر باعتباره التسمية الأساسية

لما اهتم هو وكثيرون غيره بعد قليل بعمله. ولكن بقدر ما حمل المصطلح فى طياته من تلميحات حسب قوله «لعملية فنية تُتبع لتفكيك الأنظمة» فإنه لم يعجبه كثيراً.^(١) ثم يشرح قائلاً إن الإحالة الفنية تميل نحو غرابة الارتباط الأهم به، وهو حسب قوله أن يصاحب الإيمان التفكيكية «أو قد يصاحبها (ليتنى أصحابها على أية حال) تأكيد. وهى ليست سالبة ولا هدامة». ويواصل ليرى أنه ما إن بدا واضحاً أن «التفكيكية» بدأت تُنتقى من قبل غيره حتى عمل على «تحديد المفهوم بطريقتى، أى حسب ما اعتبرته الطريقة السليمة، وهو ما فعلت بإصرارى على أنها ليست مسألة عملية سالبة» (ص ٨٧). ثم ولكى يوضح إصراره على المفهوم غير السالب والتوكيدى للتفكيكية، يتحدث ديريدا عن المحبة:

«لا أشعر أبى فى موقف يسمح لى بأن أختار بين عملية سنسيميا سالبة أو عدمية، عملية ستشرع فى تفكيك الأنظمة، والعملية الأخرى. وإنى لأحب كل شىء أفككه بطريقتى؛ والنصوص التى أرغب فى قراءتها من المنطلق التفكيكى هى نصوص أحبها، بذلك الحافز لتحديد الهوية، والذى لا بد منه فى القراءة. وهى نصوص أرى أن مستقبلها لن يتبدد لمدة طويلة... تتميز علاقتى بهذه النصوص بالغيرة المحبة لا بالغضب العدمى (لا يسع المرء أن يقرأ شيئاً فى الحالة الأخيرة)^(٢).

قبل التأكيد على بضع نقاط عن هذه الملاحظات قد نساءل: هل من المؤكد أن هذا هو المكان الأنسب لبدء نقاش عن التفكيكية والمحبة؟ وحين يقول المرء إنه يحب نصاً، حين يكون مفعول الفعل المتعدى «أحب» شيئاً كهذا، ألا تكون ثمة مسافة شاسعة قُطعت من البداية من قلب علاقة المحبة التى يجب أن تكون إما بين أناس

(1) Derrida, 1985, p. 85.

(2) Derrida, 1985, p. 87.

أو علاقة بين كائنات حية على الأقل؟ بعبارة أخرى، إذا انطلقنا من ملاحظة عن محبة شيء كالنصوص، ألا نكون منطلقين في اتجاه خطأ لا بد أن يؤدي إلى البعد عن قلب المحبة الحية؟ والأسوأ من ذلك أن البدء بهذه الطريقة قد يؤدي للتأكيد على وجه آخر لانتماء التفكيرية السالب في أذهان عديد من الناس، كل من لم يسمعوا من تأكيد ديريدا الشهير مثلاً على أنه «ليس هناك شيء خارج النص» إلا نفى متقف لأى نشاط غير الكتابة والقراءة. وحتى إذا بدا أن المحبة المقصودة فى التفكيرية هى محبة نصوص فى المقام الأول فهى تهدف فى البداية إلى تثنى من قد يضمّر هذه الفكرة الضالة عن التخلّى عنها^(١).

هذا ممكن دائماً. ولكن لو بدا أن هذه الأخطار تستحق المجازفة فقد يكون هذا لسبب لا يختلف عن ذلك الذى يؤدي بديريدا فى الفقرة السابقة إلى الإصرار إلى حد أن يقدم على ذلك وعلى خلاف التصور الشائع، فيواصل تطبيق التفكيرية من منطلق المحبة لا تحت سيطرة دافع هدام؛ وهو سبب يضيف قوة "التوكيد" إلى ما كان سيبدو بغير ذلك لا نصيب له إلا القوة السالبة لفعاليته الفنية الهدامة. وإذا بدأنا بالحديث عن محبة النصوص بقدر من الإيمان بأن ذلك سيفضى بنا إلى لب الأمر فلا بد أن السبب أننا بدأنا نؤكد على شيء عن قلب المحبة؛ وهو ما يمكن أن يحفظ تماسك التحرك نحو الحى وكذلك نحو غير الحى، نحو الحياة ونحو اللا حياة، أو الموت، ومن ثم نحو ما يمكن حفظه فى الحياة وما لم تكن به حياة قط أو لم تعد به حياة يمكن الحفاظ عليها. فى قلب المحبة تتعطل كل هذه المتناقضات

(١) توضح الفيلسوفة الأخلاقية مارتا نوسباروم مثلاً مدى تشبثها بهذه الفكرة، وتستشهد بقول زردشت: «من بين كل ما كُتِب لا أحب إلا ما كُتِب الإنسان به» وتصف رد فعلها إزاء تحليل ديريدا الحاد الإدراك لأسلوب نيتشه فى كتاب Eperons: «بعد قراءة ديريدا وليس ديريدا وحده، أشعر بتعطش للدم؛ فهكذا الكتابة عن الأدب الذى يتناول حياة البشر واختياراتهم كأنها تهمنى جميعاً» (Nussbaum, 1990, 171). أى إن الإفراط فى الاهتمام بالتفاصيل يؤدي إلى فقدان الدم. ولكن هل هذا شيء حسن أم سيئ؟ ومن ذا الذى يحدد؟

الواضحة أو تتحطم وتزول^(١).

لكن هذا قد ينبئ بما ستؤدى بنا إليه عبارتنا الافتتاحية. ولكي نتأمل هذه الملاحظات بصورة أقل صعوبة علينا أن نتذكر أنها ارتجلت لمناسبة بعينها وفي رد فعل لسؤال طرح؛ وبذلك فهي أقل حذراً وانضباطاً مما كانت ستصبح عليه إذا نشرت بتوقيع كاتب بعينه. وهذا بالطبع ليس معناه أنها غير موقعة أو غير منسوبة لأحد، بل معناه أن لها علاقة خاصة بالحركة التى يوقع بها المرء شيئاً. وكان ديريدا مدعواً فى تلك المناسبة لإبداء أفكاره عن تلك الحركة نفسها، لوصف أحاسيسه حين وقع نصوصاً أخرى فى أماكن أخرى^(٢). وباعتبارها ملاحظات عن العلاقة التى يمكن أن تجمع المرء بما يكتب أو يقرأ (أو بما يستسلم له) فستحاول أن تشكل تلك الأنشطة (أو تلك الأحاسيس) من مكان ما خارجها، على مسافة ما قبل ما يوصف أو وراءه. وبما أن ما يوصف هو العلاقة أو الإحساس أو الدافع الذى يسمى المحبة، إذن فالمحصلة المستهدفة هنا لا بد أن تقف خارج علاقة المحبة هذه، فى موقف 'حياد موضوعي' كما تسمى، وهو موقف من يريد أن يكون عالماً أو باحثاً. ولكن هل تفلح هذه المحاولة؟ بعبارة أخرى، هل هناك موقف محايد وموضوعي وعلمي يمكن تحديده فى ذلك؟

هذا أمر مشكوك فيه لأسباب قد نعددها فى عجالة. فكما سبقت الإشارة

(١) «كيف تحب شيئاً غير احتمال الهلاك؟ غير كل مستحيل؟» يورد نيكولاس روبل هذه الكلمات من "مذكرات الأعمى" لديريدا قبل أن يدفع بتوكيد العبارة التى سمع ديريدا يرددها ذات مرة فى نقاش مرتجل آخر، فيقول روبل: «التفكيرية هى المحبة. هذه هى الحكمة النهائية هنا، ولكن بشرط ألا تنسب لى - أو لجاك ديريدا» (Royle, 1995, pp. 139-40).

(٢) النقاش الذى اجتزرت منه هذه الملاحظات أعقب محاضرة ألقاها ديريدا عن توقيع نيتشه: «السيرة الذاتية: تعاليم نيتشه وسياسة أسماء الأعلام» فى 1985. Derrida.

فالملاحظات التى أوردنا من "أذن الآخر"⁽¹⁾ تلخص كيف كان على ديريدا أن يعمل لمواجهة فهم سائد عن الحركة التفكيكية باعتبارها سلبية أو هدامة. فهى تعطى وصفاً مكثفاً لجهوده لإعادة صياغة هذا المفهوم «وفقاً لما اعتبره الطريقة السليمة» وهى طريقة التوكيد. ويلاحظ مع ذلك أنه عند نقطة بعينها، النقطة التى تبدأ عندها الفقرة المقتبسة، يكف المتحدث عن مجرد تقديم وصف لما فعل والنصوص الأخرى التى وقع عليها؛ كما يتغير نمط ملاحظاته إلى نمط التوكيد. وعند هذه النقطة يستدعى روح المحبة: «أحب كل شيء أفككه بطريقتى؛ النصوص التى أرغب فى قراءتها من منظور تفكيكى هى نصوص أحبها...» عبارات كهذه والعبارات المحيطة بها لم يعد يمكن سماعها باعتبارها وصفية فقط - أو تقريرية كما يقول منظرو أفعال الكلام؛ أى إنها لا تصف حالة أدت بأحد الناس لفعل شيء، ثم كنه هذا الشيء («تحديد هذا المفهوم بطريقتى»، وهكذا). وهذه العبارات تفعل شيئاً أيضاً؛ فهى تعلن المحبة، وبالتالي فهى تقوم بالتوكيد الذى يصاحب («أو يمكن أن يصاحب») الحركة التفكيكية كما أشار ديريدا من قبل. وبإعلانها المحبة تؤكد التوكيد المصاحب فى حاضر أدائها، فى مشهد النقاش مع بعض الزملاء فى مونتريال فى سنة ١٩٧٩، بل فى كل مشهد آخر تتكرر فيه هذه الملاحظات بالطبع، ومنها المشهد الحالى. وكل تكرار يختلف فى قوته، ولكن مع كل استشهاد أو تكرار يظل الإعلان التوكيدي كما كان، زائداً عن القيمة الوصفية لهذه الجمل. زائد أو بالأحرى دعنا نقل إن القوة التوكيدية للإعلان هى تلك التى تحدد ما إذا كان الوصف أكثر أو أقل أو غير الوصف الذى تمثله هى أيضاً. أى إن ديريدا (أو غيره) حين يقول أو يكتب قائلاً «أنا أحب س حباً جماً» فهو يصف علاقة

(1) The Ear of the Other.

خاصة، ولكن لا يسعه أن يصفها إلا بالتوكيد (مرة أخرى) على حبه س حبا جما. وبما أن المصاحبة التوكيدية تضع الوصف في مكانه وتحدده فإن الحياذ الموضوعى لا وجود له خارج هذه البنية، بل هو فى داخلها بالفعل، أى فى داخل بنية حددها الإعلان غير الموضوعى وغير المحايد والتوكيدى: «أنا أحب...»^(١).

أفترض من ذلك أنه بدون كثير من الحساب (فهذه سمة الارتجال) كانت الملاحظات التى أوردنا ستشكل مرة أخرى التوكيد المصاحب الذى يعتبره ديريدا مفقوداً، حيثما فسرت التفكيرية بأنها لا تزيد عن عملية فنية للتفكيك، حيثما أخذت حركتها وتكررت باعتبارها أسلوباً أو مجرد نهج حيثما اتخذ موقف خارجى محايد موضوعياً باعتباره النقطة التى يفكك منها أى من الناس أى شىء. والتوكيد الذى كان ديريدا يمتنى أن يصاحب به الحركة التفكيرية لا يمكن أن يكون محايداً^(٢)، بل هو من طبيعة المحبة، أى من طبيعة لا بد من التفكير فى لا حياديتها بطريقتين مختلفتين على الأقل.

من ناحية، حين يحب المرء شيئاً أو أحداً يتحيز له؛ بل يعشق المرء ذلك

(١) يرى بل مارتن أن حدود "العلم النبوى" تظهر مع مثال المحبة، ويقول: «على سبيل المثال لو أمكن تحديد كل العناصر المادية والكيميائية فى علاقة محبة، ولو أمكن وضع مثل هذه العلاقة من حيث العوامل الاقتصادية والسياسية والمادية فهل سنكون وصفنا ولو مثلاً واحداً للمحبة؟» (Martin, 1995, p. 17). ولكن يبدو أن مارتن يفترض أن "مثاله" مجرد مثال واحد بين عديد من الأمثلة.

(٢) فى كل من الأصل الفرنسى والترجمة الإنجليزية يمكن ترجمة الصياغة بمعنى أنه هو الذى يصاحب الحركة؛ يصاحبها بالتوكيد وكتوكيد؛ من ثم فالتفكيرية ليست مجرد شىء يفعله، بل شىء يصاحبه إيجابياً. وبالتالي فهى شىء يصاحبه. ولو كان هذا مقالاً مطولاً بالضرورة عن "المحبة" فى كتابات جاك ديريدا لكان على المرء أن يحاول أن يقرأ من بين كل النصوص الأخرى "سياسة الصداقة" ولا سيما ذلك الفصل منه بعنوان "من يصاحبنى". انظر ديريدا (١٩٩٧).

الشيء أو الشخص أو الكائن. لذا ففي مجازات الحب (كيوبيد مثلاً) تصور عاطفة الحب كنوع من العمى. لكن بصرها أو رؤيتها التالفة ليست العمى الذى نعتقد أنه ضرورى فى العدالة^(١). ومن ناحية أخرى فالحب ليس محايداً بمعنى أن المحب ليس أى أحد أياً كان؛ فهو يحب باعتبار أنه هو لا غيره، وهى تحب لأنها هى. أى إن لكل امرئ مفردة حب، لكن هذه المفردة شىء يملكه المرء أو يعرفه وليست شيئاً يعمل به. (سنعود إلى فكرة المفردة هذه فيما بعد.)

هذان الوجهان للاحيادية الحب يمكن تسميتهما موضوعى وذاتى لو لم تكن مثل هذه التفرقة معطلة فى عاطفة الحب، أى ما يمر به المرء فى استسلام تحت تأثير شخص آخر يحبه، أى الآخر الذى توجه إليه عاطفة حب المرء. نقول جان لوك نانسى:

«الحب يعيد تقديم الأنا لنفسها مكسورة ... تقدم للأنا ما يلى: هذه الذات لمست واخترقت فى ذاتيتها، ومن الآن فصاعداً هى كذلك، مكسورة أو متصدعة ولو بصورة طفيفة. هى "كذلك" تعنى أن الصدع أو الجرح ليس عابراً ولا شيئاً تملكه الذات. وبما أنه كسر فى ممتلكاتها كذات فهو فى جوهره عطل فى الارتباط بالمرء من خارج نفسه ... فطالما ظل الحب باقياً فإنه لا يكف عن انجىء من الخارج وليبقى، نصل مغروس

(١) هل الفارق بين تحيز الحب وحياد العدالة متماسك أم أنه قابل للتفكيك أيضاً؟ هذا سؤال قد يطرح فى مقال ديريدا عن العدل، والذى يتناول فكرة العدل غير القابلة للتفكيك، العدل الذى تهيم التفكيكية به حياً. «فكرة العدل» هذه يبدو لى أنها لا تختزل فى صفتها التوكيدية، فى طلبها هدية بدون تبادل، بدون تداول، بدون اعتراف أو عرفان، بدون دوران اقتصادى، بدون حساب وبدون قواعد، بدون سبب وبدون منطقية. وبالتالي يمكن أن نرى فيها جنونا ... والتفكيكية مولعة بهذا النوع من العدل» (Derrida, 1990, p. 965).

في جنبي ولا أستطيع أن أتصرف حياله لأنه يقطعني ...⁽¹⁾

يمكن القول بعبارة أبسط إن موقف الذات أو وضعية الفاعل/ المفعول يعجز عن تجربة عاطفة الحب، بل هو يعارض هذه التجربة لأنها لا تعرف ذاتاً، ليس ثم "أنا" التي تحب "س" خارج عاطفة الحب أو أمامها. بعبارة أخرى فالحب ليس مسألة وضع، سواء وضع فاعل أو مفعول، وبالتالي ليس مسألة معارضة، بل مسألة عنوان لا تصدر عن إى بيت. عنوان بلا بيت، بدون مبنى للذات يرسل منه ويعود إليه. والحب يأتي معه بالدخيل الغريب لأنه تجربة الوصول المفاجئ للآخر الذى يستبيح العنوان، أى يستولى عليه ... حين أقول "أنا أحب" ... فهو دائماً إعلان للآخر على عنواني.

هناك شيء واحد آخر على الأقل يلاحظ في الطابع المرتجل للملاحظات التى أدت بديريدا إلى إعلان الحب. فتكرار عبارة ما "بطريقتي" (*à ma manière*) يتفحص الإعلان بحيث أن هذا لو كان نصاً مكتوباً محسوباً فلربما استفز مراقب الأسلوب أو حث على تأمل هذه العبارة الاصطلاحية. فالعبارة تتكرر وتصر - اصطلاحياً أو ألنياً أو أسلوبياً - على عمل ما يعمل المرء بطريقته. «حاولت أن أعرف هذا المفهوم بطريقتي، أى وفقاً لما اعتبره الطريقة السليمة ...؛ فأنا أحب كل شيء أفككه بطريقتي ...» المبدل الفعلى المتواضع يمكن قراءته كمفتاح للمضمون التوكيدي للفقرة، والذي يصل إلى ذروته بإعلان صلة الحب بالتفكيرية. والتوكيد المصاحب للحركة التفكيرية حين يقوم بهذه الحركة من يوقع هنا بطريقته الخاصة يتم دائماً بطريقة أو بأخرى حسب أسلوب هذا الشخص. وهذا معناه التأكيد مرة أخرى على أن التفكيرية "بالطريقة السليمة"، التفكيرية التى يصابها توكيد

(1) Nancy, 1990, pp. 247-8.

ولا تقتصر على عملية سالبة أو فنية، لم يَقم بها أحد على الإطلاق ولا أحد بصفة خاصة كـفيلسوف العقل الخالص مثلاً أو من موقف حياد موضوعي. والتوكيد المصاحب الذي يعوض عن أى اختلاف عن فكرة الفلسفة أو عن مفهوم أسلوب خالص يتم بأسلوب لا يقصد به المرء لغة بعينها، بل كل شيء يثرى استخدام أى شخص للغة مشتركة تسمى طبيعية أو يشوهه: نطاق التاريخ الشخصى أو العائلى، نطاق التجربة الواعية والرغبة اللا واعية، نطاق الهوية العامة المدنية والتعريفات الخاصة. بعبارة أخرى كل ما هو ضمنى حين يقول أى امرئ "أنا أحب..." فالتوكيد الذى ينطوى عليه الأسلوب سيكون توكيداً لكل ذلك، كل ما يتفاعل حين يقول أى أحد، وهذا الشخص بخاصة أو يعلن أو يؤكد قائلاً: "أنا أحب..."، "I love ..."، "J'aime ..."، "yo quiero ..."، "ich liebe" بأى أسلوب كان^(١).

يبدو أننا تركنا أنفسنا نستخرج لقراءة هذه العبارات القليلة عن تبادل مرتجل كأنها توفر كل الإحداثيات المطلوبة لربط التفكيرية بالمحبة. لكننا لم نتحدث كثيراً حتى الآن عن أعجب ما فى هذه السطور، ألا وهو أنها تعلن عن محبة للنصوص. قد نستحضر سؤالنا الأولى عن الأخطار التى يشكلها هذا الإعلان على مهمتنا، خطر تضليلنا عن جوهر مسألة الحب. إلا أننا راهنا فى البداية على أننا بالتزامنا هذا المسار نتمكن من توكيد شيء عن جوهر الحب، كالتشياء الذى يوفق بين المفعم بالحياة وفاقد الروح، بين الحى والميت، بين الناس والنصوص، فى علاقة حب. وحين الوقت الآن لتجديد هذا الرهان.

- قبل أن تخطو هذه الخطوة تذكر السطور المدونة فى نقش: «هل بوسع

(١) ولكن ينبغي أن نلاحظ أن قوة الأسلوب لا تشبه كثيراً ما يسمى فى الحوار النفسى الشائع "توكيد الذات". وإذا كان هذا الشعار التربوى أو النفسى الشعبى يعنى حركة انتصار الذات بخروجها من سيطرة الغير فإن توكيد عبارة الحب تفر بحركة عكسية وتؤكد لها.

المرء أن يتكلم عن المحبة دون أن يعلن الحب، دون أن يعلن الحرب، وراء كل حياد ممكن؟ دون اعتراف، ليكون ما لا يوصف؟»⁽¹⁾

- هل هذه أسئلة بلاغية؟ وإن كانت، فهي إعلان، فعل غير محايد.

- فعلاً. إذن هل تظن أن مقالاً بعنوان "التفكيكية والمحبة" يفلت من ضرورة المجازفة بالاعتراف بما لا يوصف؟ في موضع ما بدأت تجيب عن سؤال من أو ماذا تحب؟

- لو لم يكن هذا سؤالاً بلاغياً آخر فهو يبدو كسؤال للشرطة.

- كيف يمكن أن يكون سؤالاً بلاغياً؟

- ليس بالمعنى المعتاد ربما، سؤال يدفع لإجابة واحدة. ولكن لو أمكن للقوة البلاغية أو الشعرية أن تكون غير قوة الشرطة، فلا بد أن تتحالف في موضع ما مع أى شيء يسمح بالإجابة بأكثر من واحد، غير واحد. فالبلاغي يسمح أيضاً بالمجاز، والمجاز دائماً نص.

- إذن كنت ستعلن أنك تحب نصاً؟

- نعم، لو أمكن.

كيف يتسنى أن تحب نصاً؟ بعبارة أخرى، كيف يمكن القول إن امرأ يحب نصاً من أى نوع دون أن يكون ذلك الإعلان امتحاناً للغة، مد للمعنى الصحيح للحب إلى نقطة الانكسار؟ أو حتى إهانة للمعنى الأسمى يجب عكسها حباً في بنى النوع من البشر إن لم يكن حباً في الله. ففكرة الإله المحب مصنوعة يقيناً في النصوص التي تعد هي نفسها مقدسة بمقتضى "الديانات ذات الكتب". إلا أن هذه

(1) Derrida 1997, p. 228.

القدسية فى هذه الديانات أو هذه الثقافات هى ما يفصل هذه النصوص عن أية نصوص غير مقدسة لا يسع المرء أن يقول إنه يجبها دون أن يطرح فكرة القدسية. أى إن المرء ما إن يعلن حبه لنص مصنف مثلاً كقصص أو شعر أو فلسفة^(١) فهناك عقيدة حب مدعومة لاهوتياً على المحك. من ثم فليس شيئاً هيناً حين يقول المرء شيئاً كهذا شريطة أن يقصد إعلان ما هو أكثر من مجرد تقدير عابر. ليس شيئاً هيناً لو أمكن إثبات أن إعلاناً كهذا لا يبين الحب بمعناه الأسمى.

لذا فعلى المرء ألا يستهين بأن هذا الإعلان لى يكون ممكناً فلا يسعنا أن نعرف لمن سيعلن أو من هو مفعول هذا الإعلان. هب أنى أود أن أعلن أنى أحب شيئاً من هذا النوع، رواية أو ديوان شعر أو حتى مقال نقدى. لمن يمكننى أن أقول شيئاً كهذا بحيث تكون له قوة الإعلان؟ لو أعلنته لأى شخص يسمعى فقد يثير ذلك تأويلات شتى عن حالتى العقلية أو عن ذوقى الأدبى أو حتى عن معامل "العرق- الطبقة-الجنس" الخاص بى، لكن هذه التأويلات كافة ستعتبر أن عبارتى ذات قيمة تقريرية، أى عبارة تتعلق بحقيقة ما. صحيح أنها نوع غريب من الحقائق لأنه ما من مراقب محايد يمكن أن يصدق عليها أو يحضها، لكنها تظل حقيقة بالنسبة لهذا "المراقب المحايد"، أى بالنسبة لمن يسمع عبارة كهذه دون أن يأخذها كإعلان حب موجه له ويجب عليه أن يرد عليه (عدم الاكتراث أو ادعاء عدم سماع الإعلان يعتبر رداً أيضاً). إذن فهذا الخطاب وإمكانية - بل ضرورة - الرد عليه هو ما يميز بين العبارة التقريرية والإعلان الأدبى. وهكذا فالسؤال الذى كنا نطرحه يصبح كما يلى: من يخاطب المرء بحبه النصوص؟ من الذى يمكن لهذا الخطاب أن تكون له قوة الإعلان أو قوة الحب بالنسبة له وبدونه تظل كل هذه العبارات مجرد حقائق غير مؤكدة ومحايدة وبلا أثر؟

هب أن الرواية أو القصيدة أو المقال الذى يعجبنى كتبه كاتب لايزال حياً.

(١) بل مسلسلات ومجلات متخصصة والموسيقى الصاخبة أو أى شئ أيضاً.

قد أعلن له حينها عن إعجابي، كما لو لم يكن ثم فارق بين الكاتب والنص، بين الموقع وما يقع. هذا يحدث في كل مكان وفي كل يوم، وهو بالنسبة لكثيرين سبب كافٍ لكتابة أى عمل أدبي أو إبداع أى عمل فني قد يعجب غيره. ولكن لو تجرأ أحدهم وكان واضحاً في هذا الموقف فهو يعرف أن مثل هذه السمات تحمل معها اعترافاً بأن اسمه وتوقيعه حسب تحليل جوليت شكسبير «ليس جزءاً منك»^(١). ونظراً لأن الاسم أو التوقيع ليس حامل الاسم فهو أيضاً علامة الانفصال المحتوم الذي لابد أن يمر به الآخرون لدى وفاة حامل الاسم، عندما لا يعود الاسم عنواناً محتملاً لأحد لايزال حياً ويبدأ في العمل مستقلاً عن أى حامل اسم فرد. إلا أن هذا العمل هو الاحتمال العام للتسمية، للغة، أو بصورة أعم لقابلية التكرار إذا استعنا بالمصطلح الذي أتاحه ديريدا^(٢). وهذا بالطبع معناه أنه لا ينتظر وفاة أحد لكي يبدأ في مرافقة أية فائدة تجني من اسمه العلم، بما في ذلك أخص فوائده، وهي دعوة أحد الناس للرد على إعلان بالمحبة. إذن فهنا شيء لا يود أحد أن يفكر فيه كثيراً، ولو من باب أنه يصاحب كل فكرة تراودنا عن محبة شخص آخر؛ هنا شيء لا يحتمل ولا بد من احتماله، أي نحمل ويتجدد بما يفوق قدرة فرد واحد على حمله، وهو أن الأسماء التي نطلقها على المحبة حين نعلنها أسماء فائزين. في أى وقت نعلن فيه محبتنا لغيرنا بمخاطبة اسمه فإننا نوجهه أيضاً لفنائه^(٣).

على أي فنحن نطلق مسمى "نص" على ما يحمل اسمه لا باعتباره علامة الفناء، بل باعتبار احتمال بقائه حياً واستمرار مناداته به. من ثم يمكنني أن أقول «أنا أحب إميلي ديكنسون» دون أن أجازف كثيراً بأن ما أقصده سيُفهم خطأ: أنا

(١) للاطلاع على تحليل جرىء بل قاس لروميو وجوليت، انظر ديريدا ١٩٩٢.

(٢) ديريدا ١٩٧٣ بصفة خاصة.

(٣) التفكير التفكيكي لا ينكر هذه الحالة من قابلية التكرار، بل يؤكد، لأن قابلية التكرار هي أيضاً احتمال توجيه المحبة لشخص آخر. وهذا بلا شك السبب الأول لرفض مثل هذا التفكير باعتباره "سليماً".

أحب نصًا، النص الذي لا يثبت على ما يبدو عن الاسم الذي يحمله، اسمه بوصفه نصًا. ولكن لو أمكنني أن أقول شيئًا كهذا، وإن استطعت أن أقوله لا باعتباره حقيقة، بل لأؤكد الحب الذي أقول إنى أكنه، إن استطعت بعبارة أخرى أن أخطب بحبي شخصًا آخر بهذه الكلمات، فإن الاسم "إميلى ديكنسون" سيكون عليه هو أيضًا أن يسمى هذا الآخر المخاطب والآخر الذي أرد عليه. الآخر، من؟ إميلى ديكنسون نفسها؟ بالطبع لا، بل "أحد" أطلق عليه هذا الاسم، فى داخلى، موقع لآخر فى نفسى. وحين يعلن أحدهم حبه نصًا فهو يعلنه لآخر فى داخل نفسه. فهل هذا فارق ينبغى عمله بين هذا الفعل وفعل توجيه الحب لآخر غيره، آخر لا يزال حيًا، أى شخص ليس مجرد آخر فى داخل النفس.

نعم ولا. نعم لأن الحالة الخارجية للآخر هى شرط قدرتى على توجيه المحبة أو أى شىء غيرها إليه، وشرط أى إعلان كهذا لكى يتلقى من غيره رداً ليس محدداً فى الخطاب. ووجود الآخر مستقلاً عن موضوع الإعلان هو شرط المحبة باعتبارها غير حب المرء لنفسه، غير محبة مفعولها المرء نفسه أو جزء منه. ومع ذلك فالتفرقة لا تتم بهذه الصورة، لأن إعلان الحب هو أيضًا إعلان بأن إضفاء طابع ذاتى على الآخر بدأ؛ وموضوع الإعلان ليس هو نفسه، وهذا هو ما يعلنه. هو يعلن أن بينه وحده والنفس التى تأوى آخر فى داخلها ليس ثم خط يرسم ليفصل بينهما باعتبار أن كلاً منهما خارجى بالنسبة الآخر. هناك فاصل، آخر داخل النفس وغيرها، وليس ثم فاصل، فالآخر أضفت عليه النفس طابع الذات باعتباره هو الذات. ولكن لو كان هذان الشرطان ضروريين، لو خارجية الآخر وإضفاء طابع ذاتى عليه هما شرطاً المحبة فهذا معناه ألا فارق يمكن عمله ببقين بين ما يسمى حب الذات من ناحية، وآخرها، أى الحب الآخر أى حب الآخر، الموجه لآخر من ناحية أخرى.

لو كان الأمر كذلك - وهو كذلك فعلاً - فمن ذا الذى يمكن أن يؤكد الحب

لغيره دون أن يوجه في الوقت نفسه الحب لنفسه؟ وبالتالي دون تحديد ما يكنّ للآخر؟ لعل هذا ما يحدث دائماً بصورة أو بأخرى؛ قد لا يكون هناك إعلان للحب لم يحتفظ لنفسه بما أراد للآخر أن يشعر به^(١). وأقل ما يمكن قوله هو أننا لن نعرف أن هناك إعلان حب لم يوده الخطاب لنفسه، لأن كل خطاب كهذا يكون مشروطاً بإمكانية إغائه باعتباره خطاباً لآخر خارج النفس. وسبق أن أشرنا لهذا الشرط حين قلنا قبل قليل إن الحب يعلنه قانون لفانين، أى كائنات تضيف طابعاً ذاتياً ويضيف عليها الطابع الذاتي في مواجهة استحالة الخطاب الخارجي لمن يحبون. ولكن هل هذه الاستحالة الحتمية أيضاً سبب للتساؤل عما إذا كان أو يمكن أن يكون هناك إعلان حب لآخر، آخر حقيقي؟ هل نشك في أن شيئاً كهذا حدث ويمكن أن يحدث؟ لا طبعاً، نحن لا نشك في هذا الاحتمال طالما ظلت لدينا القدرة على الظن بأن الحب لا يخاطب نفسه وحدها، لا يخص نفسه بخطاب الحب. طالما ظلت لدينا هذه الفكرة فهي ما نظن أن الحب لابد أن يكون عليه، أى حب الآخر. إنها ما نظن أنه لابد أن يعطى أو يؤخذ باسم الحب ولكن دون القدرة على التأكيد بيقين قاطع أننا سبق أن أعطينا شيئاً كهذا أو تلقيناه. قد نظن ذلك؛ بل يمكن أن نسوق أمثلة، أى نصوصاً.

في "أوراق أسبرن" لهنري جيمس^(٢) على سبيل المثال، وهى قصة حب الحب الوحيد المعلن فيها حب نص، بل هذا النص هنا، النص الذى بين أيدينا. وبما أن العنوان يشير إلى كل من هذا النص والنص فى هذا النص، فهو يغرس من البداية

(١) فى فصل "من يرافقتى" فى كتاب "سياسة الصداقة" يصف ديريدا "أجمل وأوجب ما فى أكثر إعلانات الحب استحالة"، ما يعلن الحب ويحدد أن الآخر حر فى ألا يرد "لأنى بحاجة لحيته حتى أتوجه بنفسى للآخر باعتباره آخر. ولكن بما أن التحديد المسبق يلغى الحرية التى يحددها فإن هذا الإعلان بالحب يظل الأكثر استحالة. للاطلاع على نقاش مختصر لهذه الفقرة انظر

(Kamuf 1996, p. 199)

(2) Henry James. The Aspern Papers.

رمزاً لنفسه، مجموعة أوراق ستكون مفعول تعمية الحب. (بعد قليل سنناقش ما يفعله رمز النص المحب لنفسه هنا.) هذه الأوراق يفترض أنها رسائل من الشاعر الأمريكي الكبير جيفرى أسبرن الذي كان توفي قبل سنوات عديدة حين فضتها الرواية، وإن وجدت فلعلها لاتزال في حوزة السيدة التي كانت موجهة لها: الأنسة جوليانا بورديرو. تعيش الأنسة جوليانا في عزلة افتراضية في بيتها في البندقية، وهو السبب الذي يرى الراوى أنه مكنها من الاحتفاظ بالأوراق سرّاً طوال هذه المدة. وهذه السرية أوشكت على نهايتها لو نجح الراوى فيما جاء إلى البندقية لأجله، فهو يريد الأوراق أكثر من أى شيء آخر في الدنيا، وسيحاول أن يأخذها من صاحبها بصورة ما. والراوى الذى يستخدم ضمير المتكلم والذى لا يذكر اسمه قط هو أحد محررى دواوين أسبرن الشهيرين؛ وهو يشارك زميله المحرر الآخر المسؤولية عن الحفاظ على اسم الشاعر الذى نسي إلى حد ما فى عالم الرسائل قبل نشرها. أى إن مكانة أسبرن التى يحتفى بها الآن (لو كان لنا أن نصدق الراوى) تعزى فى جزء منها على الأقل لجهود الراوى نفسه. ونحن ننوه لهذا الظرف لأنه وحده كافٍ لإلقاء ظلال من الشك على ادعاء الراوى بأنه يقدم على ما هو مقدم عليه «لأجل خاطر جيفرى أسبرن»، إذن فلأجل خاطر آخره الذى يحب^(١). وهذا موضع شك لا لأن اسم الشاعر المتوفى ليس سوى اسم شخص آخر فى نفسه، بل لأنه مقيد كاسم باسم الراوى فى الطبعة التى سيوقع عليها كلاهما.

إذن، فالرواية تروى من منظور من لا يعلم ما إذا كان يتصرف لأجل خاطره هو أو لأجل خاطر الآخر، من أجل اسمه أو باسم الآخر. وبذلك فنص رواية "أوراق أسبرن" يظهر صفاء كبيراً عن الحب. ففي صفائه يعلن النص أن الحب هو تلك المعرفة المستحيلة، استحالة إدراك لأجل خاطر من، باسم من،

(١) «ليس بوسعى أن أصل للأوراق إلا بإيعادها عن حارسها، ولا أستطيع أن أبعداها عن حارسها إلا بشيء من الدبلوماسية. وليس أمامي من سبيل سوى المداينة والنفاق. أنا أسف لذلك ولكنى أفعل ما أفعل لأجل خاطر جيفرى أسبرن». (James, 1996, p. 222).

يتصرف المرء. والآن لو بدا في ذلك تناقض، أو إبهام، فلعل هذا مرجعه أننا نحدد بعد النظر في فاعل، في فاعل واحد فقط. ولكن من الواضح أن الراوى نفسه هو الواضح بشأن ما يعمل؛ فيعلن - أو يريد أن يعلن - أنه يتصرف من منطلق حبه لآخر لا من منطلق حيازته الأوراق وكل ما تمثل بالنسبة له. ونعتقد أننا يمكن أن نستشف مبررات الراوى الواعية لنفسه («الأمر كله لأجل خاطر جيفرى أسبرن»)، ما لا يمكن أن تكون له إلا قوة المبررات الذاتية لأنها تتذرع بالعدل للآخر. وبما أن هذا الخطاب يعطل اسم الآخر في دفاع عن النفس، فهو يوجد النافذة التي ينظر خلالها إلى آخر الآخر، الآخر الذي تُزرع ملكيته حين يدعى فاعل أنه يعلم أن ما يعمل، مهما بلغ من الخداع أو النفاق أو حتى الإجرام فهو يعمل حبا لآخر لا لنفسه. من ثم "فالوضوح" الذى ألمحنا إليه منذ قليل لا نجده في خطاب الراوى الواعى، وهذا صحيح مع أن كل كلمة في النص (باستثناء عنوانه) تنتمى لذلك الخطاب بعيد الراوى سردها وروايتها. ومع ذلك فينالك شطط لابد من تحمل مسؤوليته لأن وراء الخطاب المعنى هناك نص يمكن أن يظهر الوضوح عن الحب، وهو ما يبدو أن الراوى عاجز عن رؤيته بنفسه. ولو أمكن لنص كهذا أن يكون "واضحاً" فهذا مرجعه أنه يدرك بصورة ما الحد بين كل ما يحويه، كل الكلمات التى تشكل النص، وما هو فى الوقت نفسه شطط من النص حيال كل ما يحوى من كلمات. وهناك حد يتم تتبعه أو إعادة تمييزه بذلك ويبرز مظهرًا خارجيًا فى الداخل.

يلاحظ مع ذلك أن وصف إعادة تمييز التناص بـ "الوضوح" (ولكن هل هناك شيء آخر يقتضى الوضوح؟) هو بداية تشكيله مرة أخرى كفاعل، فاعل يرى، أى ما قلنا عنه لتونا إنه لا يرى. والتشكيل بهذه الصورة محتوم لأنه الحركة

التي نتمكن بها من القراءة كأشكال ووجوه، ما ليس له في حد ذاته وجه.^(١) إذن فلو أعاد أى نص تمييز نفسه بصورة تفوق أى فاعل، أى فاعل فرد، وبالتالي خطاب أى فاعل فرد، فهو أيضا يفعل ذلك بتشكيل منظور الفواعل داخل نفسه. (ولابد بالضرورة من وجود أكثر من واحد من هذه لو أبدى النص وضوحا في الحب.) وفي "أوراق أسبرن" رمز الوضوح في مقابل رمز العمى الذي يروى هو جوليانا بورديرو آخر الآخر التي تتحمل تجريد الراوى لها مما تملك لو أفلح في أن يبرر لنفسه ما اقترف من سرقة. وضوحها إذن ربما كان هو الوضوح في الحب، والذي لا يراه الراوى في نفسه.

في الرواية كثير مما يوحى بذلك. وهناك بصفة خاصة أداة تستبقى بنية العمى التي لا تقابل الوضوح وجهها لوجه، بل هو يخترقها. هذه الأداة هي الجهاز الغريب القبيح الذي تضعه جوليانا بورديرو على عينيها. إنه يمثل بؤرة أفكار الراوى حين يراها أول مرة، ولكن دون أن يتمكن من مواجهتها:

«كان تركي وحيدا مع شيء رهيب كجوليانا بورديرو أمرا يكاد يفوق شجاعتى (ولو أنى كنت أتوق للحدث). كان شديدة الغرابة، وكانت منبعثة بالمعنى الحرفي للكلمة. ثم تلا ذلك تفحص، مع إدراك أننا لم نكن وجهًا لوجه، إذ كان فوق عينيها ظل أخضر مخيف كان بالنسبة لها يمثل قناعا. وظننت للحظة أنها وضعت خصيصا حتى يتسنى لها من أن تتفحصنى من تحته دون أن تخضع نفسها هي للفحص. في الوقت نفسه كان يزيد من

(١) أى إن هذه الأشكال تستدعى "حافز تحديد الهوية اللازم للقراءة"، والذي يشير إليه ديريدا في الفقرة التي أوردنا في مستهل هذا المقال.

افتراض أن هناك رأس شبح موت رهبة ترقب من ورائه.
جوليانا الورعة كجمجمة متجهمة - رؤيا ظلت عالقة مكافأ
حتى مضت. ثم هيى لى أنما كانت عجوزاً هرمة - عجوز قد
يواتها الموت فى أية لحظة، قبل أن يتاح لى الوقت لكى أحصل
على ما كنت أريد منها. وكانت الفكرة التالية تصحيحاً لذلك؛
فأوضحت الموقف. ستموت الأسبوع التالى، ستموت غداً -
إذن بوسعى أن أحصل على الأوراق.

(ص ٢٢٩-٢٣٠)

إن مسألة أن يرى نفسه مرئياً دون أن يرى، خاضعاً للتفحص دون أن
يتفحص هو فى المقابل، لها تأثير غريب هنا يتمثل فى تقريب الراوى قدر
المستطاع من الاعتراف بالحدث الذى يتوق لرؤيته، ألا وهو موت الآخر الجالس
أمامه. ويوحى بأنه ليس بحاجة لقول الكثير لها؛ فهى ترى كل شىء. وجهة نظرها
هى وجهة نظر المشاهد الأقوى، من يستطيع أن يخترق سطح المظهر الخادع لأن
قدراتها البصرية ليست جزءاً من المشهد الذى ترى. إنها فاعل مبصر صرف
لا مجال لأن يصبح مفعولاً فى عينى الآخر. لذا فقد يبدو أنها ترى ما يحاول دون
طائل أن يخفيه عنها، بل إنها تتبأ من البداية بالمشهد الرهيب الذى كان على وشك
الوقوع قبيل نهاية الرواية، بعد أشهر من القرب من عدوها اللدود، الراوى.

وذات مساء وبينما ترقد الأنسة بورديرو على شفا الموت (أو هكذا يظن)
وفى غرفة مجاورة يتسلل الراوى إلى قاعة الاستقبال ويندو من موظفة الاستقبال،
حيث يرأوده اقتناع بأن الرسائل مخبأة. وبينما هو على وشك اختبار القفل بتحسس

زره مؤكداً أنه ليس فى نيته أن يسرق الأوراق («أنا لم أعتزم فعل شىء، ولا حتى أن أرفع الغطاء؛ كل ما أردت هو أن أختبر فرضيتى، لأرى ما إذا كان الغطاء يتحرك»)^(١)، ويتصادف أن ينظر من فوق كتفه فىرى الأنسة بورديرو نفسها كأنها بعثت من قبرها؛ لم تعد تضع الظل فوق عينيها، ما أدى به إلى أن «لمح لأول مرة، ولآخر مرة، ولمرة وحيدة ... عينيها الفذتين. حدثتا بى، جعلتاى أحس خجلاً رهيباً. وبستدير لينظر فى هاتين العينين لأول وآخر مرة، تصدر فحيحاً رقيقاً محتذاً: "آه منك أيها الناشر الشقى!"» قبل أن تتراجع «بحركة متشنجة سريعة، كأن الموت هبط عليها ...» (ص ٢٨٦). وفى اليوم التالى، يرحل الراوى الخجلان عن البندقية لأسبوع سياحة حائرة، تاركاً الآخرين ليدفنوا عواقب سرقة الفاشلة وجريمتها الناجحة.

من المؤكد أن الرواية لا توجز (كما فعلنا لتونا) هذين المشهدين، اللقائين الأول والأخير بين خصمين بينهما صراع موت على حيازة الرسائل. وبوضعهما متجاورين لم نقصد إلا أن نبرز النمط الذى يضع حب الراوى الذى يعميه فى مقابل حب جوليانا الذى يشحذ فكرها. ولكن هل يمكن لها أن تشحذ فكرها عما يضعها فى تضاد مع «الناشر الشقى»؟ أى عن حب مفعوله الأوراق؟ بعبارة أخرى، هل يمكن للمحبة التى تكن لهم أن توضع ببساطة فى تضاد مع محبة الراوى اللص؟ نفترض أنها تستطيع بمقتضى عنوان الرسائل؛ فاسمها على

(١) هذه التفصيلة المتعلقة بالزر وحدها كافية لتبرير مقارنة سر هذا النص بسر رسالة بو "المسروقة". وبدلاً من الإمساك بـ "حافطة بطاقات كرتونية تافهة"، بدلا أى من هذه الأداة المتدلية التى يرى فيها لاكان على الأقل قضيب المرأة فإن نص جيمس يضع الزر لدى سكرتيرة، قطعة أثاث، لكنها شخص أيضاً، غالباً امرأة ترافق أخرى كالأنسة تيتا وعمتها، وتكتب رسائل آخر، وتحفظ أسرار آخر. وبينما يحتاج سرد بو لشخص مثل دويان ليضع يده على الرسالة المخبأة فإن سرد جيمس لديه القوة، "قوة الروح" ربما، لوصف سر السكرتيرة الذى لا يباح به.

الرسائل هو ما يجعلها ثمينة بالنسبة لها. وهى تحب أكثر ما تحب الخطاب المفرد، وهو ما تود أن تحافظ عليه من دمار النشر الذى من شأنه أن يرسل الرسائل إلى عناوين لا حصر لها. وما تكرهه هو فكرة تكرار اسمها أو نسخه حين لا تكون موجودة للرد عليه وهو موجه لها وحدها. وهو أيضاً ما تبديه بفعل حجب عينيها فلا يحدق فيهما آخر، أى لا يقرأ آخر فيهما خطاب جيفرى أسبرن لها. بل يمكن لنا أن نذهب إلى حد القول بأن جوليانا بورديرو تكره رسالة العنوان التى ستجعل الأوراق التى معها مقروءة وقابلة للتكرار لآخر. وهى فى كل هذا فى تضاد واضح مع الراوى الذى يحب لا العنوان المفرد على الرسائل (لا سيما المخاطب فيها، والذى يود أن يراه ميتاً) بل قابليتها للنسخ. فهو فعلاً يود أن ينشرها وباسمه. وكما لاحظنا فلا مجال لأن يوقن الراوى أنه لا يتصرف بدافع الحب لاسمه؛ فجهوده للاستيلاء على الرسائل فى هذه الحالة دافعيها الأول الرغبة فى الاستيلاء على عنوانها لنفسه. وإذا كان بوسع جوليانا بورديرو أن تستشف هذه الرغبة التى يعبر عنها كل تصرف يصدر عنه (أو هكذا نتصور) فهذا مرجعه أن الرغبة نفسها تراودها، أى الاستيلاء على عنوان الرسائل. ولكن أليست الرسائل موجهة لها فعلاً؟ بلى ولكن لمجرد أنها يمكن أن توجه لأى أحد، لمجرد أنها قابلة للتكرار. وبما أنها قابلة للتكرار، وهو شرط وصولها لعنوان، فهى أيضاً لا تصل بشكل نهائى إن وصلت أصلاً^(١). ولا شك أن جوليانا بورديرو وعلى الرغم من نقائنها لا ترى ذلك؛ لكن الأهم أنها، وعلى خلاف الراوى ربما، لا تحب.

هناك إذن فى الفضاء المشبع بين الراوى والأنسة جوليانا بورديرو حسب لنص كهذا الذى يمكن تكراره لأنه موجه، وموجه لأنه مكرر. ويتسع هذا الصراع

(١) وذلك كما سبقت الإشارة فى الهامش السابق لأن هناك سمات مشتركة عدة بين رواية جيمس و"الرسالة المسروقة" لبو، ويمكن تطبيق العناصر المحورية لتحليل ديريدا الشهير للرسالة إلى رواية جيمس. ولا يزال هناك الكثير مما يقال فى قراءة أطول لـ "أوراق أسبرن" فيما يتعلق ببنية عدم وصول رسالة حتى حين تكون بلغت وجهتها. انظر ديريدا (١٩٨٦).

ويناقض ما لا يفصله تكرار الاسم. فلا قبل لأى منهما أن يحب الرسائل دون أن يرغب فى محوها إما بنشرها وبالتالي محو عنوانها الفريد، أو بالتأكيد على أنها لا يمكن أن تُنشر، وبالتالي محو أية فرصة لتكرارها. والخوف الأكبر الذى يساور الراوى هو أن تفكر الأنسة جوليانا بورديرو فى محو الرسائل:

«ولكن لم لا تمحو أوراقها؟

آه، هى تحبها كثيراً.

حتى الآن وهى تقترب من نهايتها؟

ربما تفعل حين توفن من ذلك».

(ص ٢٦٤)

وحين يقال «تحبها كثيراً» ندرك ذلك ببساطة لأننا كشخصيات الحوار هنا يمكن أن نفترض أن الحب هو ما لا يمحو ما يحب. ومع ذلك فقد يبلغ مسامعنا هذا التبادل كأنه يعكس حكم أحد بأن جوليانا تحب الرسائل كثيراً، وأنها على خطأ فى أن تحبها بهذا القدر، ربما إلى حد استبعاد أى أحد وأى شىء غيرها. ولكن من الذى يمكن أن يصدر حكماً كهذا؟

ليس الراوى من يتكلم هنا، بل الشخصية الرئيسة الثالثة فى السرد أو بالأحرى الرابعة، فجيفرى أسبرن هو بالفعل الطرف الثالث فى مثلث. والمتكلم هو أنسة بورديرو أخرى، ابنة أخت جوليانا المتوسطة العمر ورفيقتها الدائمة لعدد غير محدد من السنين. والأنسة تيتا كما تتأذى ثملاً المساحة بين الآخرين. تدير الحب الذى يكنه كل منهما للرسائل، ويبدو أنها تعد كلاً منهما بأنها ستحول دون محو ما

بحبا. فخصوعها وقابليتها للتكيف مع كل منهما (الراوى يصفها دائما بهذه القابلية للتكيف) يجعلانها المكوك بين القطبين اللذين وضع كل منهما فى تضاد رهيب مع الآخر؛ فهي والراوى يريدان أن يحافظا على الرسائل وأن يحوaha، إما يقضيان عليها بالمحافظة عليها أو يحافظان عليها بمحوها. وبين قطبي هذا التناقض نذعن نيتا بورديرو دون تناقض مع أحدهما والآخر، مع الآخر وآخر الآخر. والصدام المميت المقدر عليهما تعكسه قدرتها على تحويل تناقض الآخرين إلى لا تناقض. كأنها باسمها أعادت تقسيم الحد الذى يقف فيه كل منهما فى تضاد مع الآخر. وهى بذلك ترسم الفضاء المحدد بشكل غريب، والذى يصفى فيه كل منهما على الآخر صفة ذاتية ولكن فى داخلها. وبصورة كهذه فهي قلب هذا النص أو فى قلبه لأنها هى احتمال المحبة بين هذين الغريمين اللودين.

فى ختام سرده وبعد عودته إلى البيت عقب وفاة جوليانا بورديرو وتشيع جنازتها يعقد الراوى لقاءين آخرين مع ابنة أخت غريمته. فى اللقاء الأول تدعه يعرف أن الرسائل قد تكون له إن شاء. «كنت سأعطيك كل شيء وكانت هى ستفهم حيثما هى، كانت ستسامحنى». هذا العرض مشروط لكن الشرط لا يرد صراحة، لا يعلنه أى من المتحاورين^(١). إلا أن الراوى ليس لديه شك فى أنها تدعوه ليعرض عليها الزواج. ورضا على هذا اللا إعلان لا يسعه إلا أن يتلعثم ويأتى بـ «حركة جامحة غامضة، وجدت نفسى على أثرها عند الباب ... والمشهد التالى الذى أتذكره وأنا على الدرج فى طريقى إلى خارج البيت» (ص ٢٩٦). ويواصل الركض فى الاتجاه الآخر إلى أن يستيقظ فى الصباح التالى

(١) أى تناول أقل سرعة لهذا النص قد يتوصل إلى أن حالة اللا إعلان هذه، وتحديدا الإعلان المكبوت أو السرى للحب يشى بالتفاعل بين الشخصين الثلاثة.

وليس في قلبه سوى سؤال واحد: هل كنتُ لا أزال في الوقت المناسب لأنقذ
أشياءى؟ هذا السؤال كان في قلبي ...» (ص ٢٩٩). ويمضى إلى اللقاء الختامى
وفيه، ومن خلال "خدعة بصرية" غريبة ما، يرى رؤيا مروعة:

«الآن أدركتها؛ أكاد أعجز عن أن أقول كيف أفرعتنى.
وقفت في وسط الغرفة وبوجه ملؤه الدعة مالت علىّ، وأضفت
نظرة الغفران، نظرة التبرئة، عليها سمات ملائكية. جمّلتها؛
كانت أصبى؛ لم تكن عجوزًا سخيّة. هذه الخدعة البصرية
أضفت عليها تألقًا سرّيًا...»

(ص ٣٠٠)

إنها رؤيا كان يمكن أن تدوم لو لم تكن لدى تيتا بورديرو "قوة الروح"، كما
يسمّيها (وكانت فكرة "إذعان الآنسة تيتا لقوة الروح فكرة جديدة") لينبئها بـ "الأمر
الجلل" الذى فعلت.

«فعلتُ الأمر الجلل. محوتُ الأوراق.

فقلتُ لها وأنا أتلعثم: "محوتها؟"

فقالت: "نعم؛ ولم أحتفظ بها؟ أحرقتها ليلة أمس، ورقة
بورقة، في المطبخ"

كررت بصورة آلية: "ورقة بورقة؟"

قالت: استغرقنى الأمر وقتًا طويلًا - كانت كثيرة». بدت
الغرفة كأنها تدور من حولى، وهى تقول ذلك وهبط على عيني

ظلام حقيقى لبرهة. وحين انقشع كانت الأنسة تبتا لاتزال فى
مكاتها، ولكن زال عنها التجلى فعادت لبساطتها و ضعتها
وشيوخوها»

(ص ٣٠١)^(١)

وعندما تعلن الأنسة تبتا أنها أحرقت الأوراق، وأنها بذلك فعلت "الأمر الجلل" فهي تؤكد على شعورين مختلفين؛ فهي من ناحية تعلن حالة، واقعة، حدثاً، حقيقة. «أحرقتها ليلة أمس، ورقة بورقة، فى المطبخ». وهذا التوكيد يسبقه من ناحية أخرى توكيد مختلف ومطول. فيقولها «فعلت الأمر الجلل» تقول فى الحقيقة: أنا نفسى أؤكد أنى فعلت ذلك بالتأكيد، وبحب شديد للأمر الجلل الذى كنت أقدم عليه وأؤديه وآتى به إلى الدنيا، وها أنذا أكرر كل هذا لك، فى إعلانى الحقيقى أو اعترافى لك بما فعلت. وعلى خلاف إقرار حقيقة فهذا التوكيد الآخر يؤكد لا على مجرد حالة أو حدث أو واقعة تسبق الإقرار فى الوجود. بل تؤكد أيضاً على أنها تؤكد فعلها. فهي تقول نعم نعم، أنا أوقع هذا الحدث. أنا أحبه. أنا نفسى أحب ما فعلت.

ومع ذلك هل يمكن أن نعرف كنه "الأمر الجلل" الذى فعلت؟ هل هو فعل تدمير؟ فعل حماية؟ انتقام؟ تذكر؟ نسيان؟ غفران؟ أم إنه لو كان جلاً فعلاً أما كان

(١) تراجع الهذيان الجنسى قد يذكر بنوع من تفكيكية يقين الشعور وصفه بول دى مان من خلال اهتمام بالمجاز النصى. فيقول مثلاً فى مقاله عن "رئيسة الدير الجديدة" لروسو: «الحب كالإنسان، صورة تشوه مجازاً يضيف وهم المعنى الصحيح على بنية دلالية مفتوحة معلقة. وهو ما يجعل الحب بلغة العواطف الساخنة وهما يتكرر دائماً وأبداً، موجهاً دوماً نحو مستقبل تكرر، لأن تحطيم الوهم لا يودى إلا إلى شحذ الشك الذى أوجد الوهم أصلاً» (Paul de Man 1979, p. 198)؛ وفى هامش فى مقال عن أحد أعمال ميشيل ريفاتير يقول: «بدلاً من أن يكون الجنسى نسخة مكبرة من تجربة الشعور، فهو صورة تجعل هذه التجربة ممكنة. فنحن لا نرى ما نحب لكننا نحب على أمل إثبات وهم بأننا نرى أى شىء أصلاً» (de Man 1986, p. 53).

له أن يكون احتمال أى من هذه الأشياء وكلها، احتمال لا يعلن أو يفض إلا بنوع من التوكيد؟ هنا إذن وبهذا التوكيد المضاعف أو الإعلان المضاعف تخاطب "أوراق أسبرن" إمكانية الحب فيما وراء ما يمكن لأى فاعل أن يقصد به. فهو يقول: «فعلتُ الأمر الجلل». يشكل النص نفسه كنص، أكبر من خطاب أى فاعل، بتوكيد لا يلتبس مع إقرار واقع أو مجرد رأى. هذا لأن الحد الفاصل بين نوعى التوكيد يقوم فى الحقيقة على خيال، على الخيال الذى يمكن وفقاً له تصديق تيتا بورديرو حين تقول إنهما كان لهما وجود أصلاً. فإن استطعنا أن نصدقها، لو وجد هذا الاحتمال، فلا وجود له إلا فى الخيال، أى كنص قصصى أو فى نص قصصى. وفى نص كهذا يتعطل الفارق بين الإعلان التوكيدى بـ "الجلالة" وتوكيد صحة الواقعة، أى «ما حدث فعلاً». ففى "الواقع" ما "احترق" فعلاً هو صورة فى النص لنفسه. والتوكيد الذاتى لجلالة النص المحبة لذاتها لما فعلت.

المصادر والمراجع

- de Man, Paul (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven, CT: Yale University Press).
- (1986), 'Hypogram and Inscription', in *The Resistance to Theory* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
- Derrida, Jacques (1973), *Speech and Phenomena*, trans. David B. Allison (Evanston, IL: Northwestern University Press).
- (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy Kamuf (New York: Schocken Books).
- (1986), 'Le Facteur de la Vérité', in *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1990), 'Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority"', trans. Mary Quaintance. *Cardozo Law Review*, vol. 11, nos 5–6 (July/Aug.)
- (1992), 'Aphorism Countertime', trans. Nicholas Royle, in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York and London: Routledge).
- (1997), *Politics of Friendship*, trans. George Collins, (London: Verso).
- James, Henry (1996), *Great Short Works of Henry James* (New York: Harper and Row).
- Kamuf, Peggy (1996), 'Derrida on Television', in *Applying: To Derrida*, ed. John Brannigan et al. (London: Macmillan Press).
- Martin, Bill (1995), *Humanism and Its Aftermath: The Shared Fate of Deconstruction and Politics* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press).
- Nancy, Jean-Luc (1990), 'L'amour en éclats', in *Une pensée finie* (Paris: Galilée).
- Nussbaum, Martha C. (1990), *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New York and Oxford: Oxford University Press).
- Royle, Nicholas (1995), *After Derrida* (Manchester: Manchester University Press).

التفكيكية وقصيدة

ج. هيليس ميلر

القصيدة تأتي قضاءً وقدرًا، بالصدفة. "تَنسَاب" من يتلقاها، بركة، أى كلمات، تمنح بركة أو تدعو بخير. والبركة تعنى حرفيا الدعاء بالخير، والدعاء بالخير يكون لشخص عادةً لا لشيء. والدعاء بالخير يستحضر ما يأتي من الآخر أو هو مجيء الآخر، فهو مضاف إليه ذاتي وموضوعي. و"الآخر" هنا هو الآخر تمامًا الذي يتحدث عنه ديريدا بإسهاب في "هبة السوت" حيث يقول: "tout autre est tout autre". وهي عبارة تعنى من بين ما تعنيه "كل آخر آخر تمامًا"^(١). ونحن نفكر عادةً في "الآخر" باعتباره مختلفًا نوعًا، كشخص من ثقافة مختلفة مثلاً. والآخر المشار إليه في بركة قصيدة يختلف تمامًا عند ديريدا، فهو "الآخر تمامًا". وعواقب قبول فكرة كهذه ليست نافهة. فالشيء الآخر تمامًا هو شيء غريب ومخيف، لا يمكن إدراكه. ومع ذلك يرى ديريدا أن القصيدة تأتي من آخر تمامًا كهذا وتحدث بلسانه. وهذا المقال يسعى لبيان معنى ذلك.

عنوان مقالنا "التفكيكية وقصيدة" لا "التفكيكية والشعر" وذلك لأسباب عدة. وسنتناول بركة قصيدة واحدة هي قصيدة "الفردوس البارد" لـ و. ب. ياتس^(٢).

(1) Derrida. 1992a, pp. 79-108; Derrida. 1995a, pp. 82-115.

(2) W. B. Yeats. "The Cold Heaven".

كما أن من سمات ما يعرف بـ "التفكيكية" أنها تأخذ قصائدها كلاً على حدة بدلاً من إطلاق الأحكام على "الشعر". كما أن كلمات poetry (بالإنجليزية) و poésie (بالفرنسية) و poesia (بالإيطالية) و Dichtung (بالألمانية) كلمات ملتبسة بشكل فاضح، وكان أرسطو يستخدم كلمة "بويسيس" (تخليق) في إشارة إلى المجال الذي يطلق عليه في الغرب ومنذ أكثر من مئتي سنة بقليل اسم literature، literatura، letteratura، littérature. ويستخدم لفظ poetry أحياناً بهذا المعنى الواسع في إشارة عامة لأي استخدام خاص للغة ينطوي على "تأدب" بأية صورة كانت. وعندما كلّفني صديقي الرفيع الثقافة نيكولاس رويل بأن أكتب عن "التفكيكية والشعر" اعتبرت أن ذلك يعنى في المقام الأول وإن لم يكن حصرياً الشعر الغزلي. فهو يقصد تلك الكتل من الكلمات التي تتميز بال تكرار الموزون والدالالي والرنان (القافية، السجع، الجناس، إلخ) وتُطبع بطرق غريبة أو تقليدية، سطرًا بسطر، وبفراغات بينها. ويمكن للمرء أن يتعرف على القصيدة حين يراها حتى إن كانت مقتطعة من صحيفة أو من دليل هواتف مرتب "شعرياً":

«الطائر الأزرق، برنامج تزلج؛

الطائر الأزرق، زجاج عربات؛

الطائر الأزرق، مقهى؛

الطائر الأزرق، مؤسسة لرعاية الحيوان؛

الطائر الأزرق، صالة بلياردو؛

الطائر الأزرق، نزل ومطعم».

تدل مسألة "اعتبار" مجموعة عشوائية من الكلمات كهذه "قصيدة" على أن "الشعر" بمعناه الضيق يعد سمة أصيلة لبعض الكلمات إذا اجتمعت معا وفي الوقت

نفسه محصلة مجموعة معقدة من الأحكام التاريخية. وليست المسألة أنى حر فى اعتبار أى شىء شعراً. بل هناك مجموعة محددة كبيرة من الأعراف والأحكام الجمعية تتفاعل فى نفسى وتؤدى بى إلى اعتبار مجموعة ما من الكلمات قصيدة والتعامل معها على أنها كذلك. وهذه الأعراف والأحكام ثابتة تاريخياً فى علاقتها مثلاً ببعض الأنظمة التقنية. وهى تتغير من عصر لآخر ومن بلد لآخر، ومن لغة لآخرى. والشعر مجموعة فرعية مما قصدناه بكلمة *literature* فى الغرب منذ القرن الثامن عشر. من ثم فهى ترتبط حسب رأى جاك ديريدا بالديمقراطية وبحرية التعبير⁽¹⁾. وحرية التعبير تشمل الحق فى قول أى شىء والتساؤل عن أى شىء وعدم تحمل المسؤولية عن أى شىء وإنكار المسؤولية باسم مسؤولية أخرى أو مسؤولية الآخر، وهى لم تتحقق كاملة قط بالطبع. وبوسعى دائماً أن أقول "لست أنا المنكلم، بل صوت خيالى أو أبى يتكلم فى قصيدتى؛ فأنا كنت أكتب انطلاقاً من التزام منى بالآخر". وأسارع بإضافة أن هذا العذر لا يبرئ أحداً لى التثاء أمام واحد أو آخر من قوى الرقابة الموجودة حتى الآن فى الدول الديمقراطية. ومع ذلك فلو صدق ديريدا فى إضفاء سمة تاريخية على الأدب بهذه الصورة فسيترتب على ذلك أن الشعر بمعناه "عندنا" لم يكن له وجود قبل نشأة الديمقراطيات على الطريقة الغربية. فالشعر بالمعنى الغربى الحديث أى عكس الرأى المعلن لم يكن وجوده مثلاً فى اليونان القديمة أو فى أوروبا الوسيطة، ولا وجود له حالياً فى البقاع غير الغربية من العالم. وما يشبه الشعر فى تلك الحالات كانت عليه أو عليه قيود وله مهام مختلفة. ويمكن ألا يعود للشعر وجود ولن تتوقف الحضارة. وقد يكون ما نسميه "شعراً" فى طريقه للاندثار حالياً بقدر ما ينتمى ما نقصده بالشعر للحقبة بعد الديكارتية للثقافة المطبوعة فى الغرب، أى حقبة انقسام إلى فاعل/مفعول تفرسه

(1) Derrida 1992b, pp. 36-39; Derrida 1993a, pp. 63-71; 89-91; Derrida 1995c, pp. 27-31; pp. 142-44.

أو تفرزه تقنية الكتاب المطبوع. وهذا يحدث في وقت تستبدل فيه تقنية الطباعة بالتلفزيون والسينما وكاميرات الفيديو والحواسيب وشبكة الإنترنت، أى بمنظومة الاتصالات الجديدة.

وفى إطار ثقافة الطباعة يعتمد الشعر باعتباره لونا من الأدب على احتمال تعليق القوى "الغيبية" أو المرجعية فى حالة ما تعتنى اللغة فيها بالكلمات فى حد ذاتها باعتبارها بركة من الآخر. وقصيدتى المأخوذة من دليل الهاتف تعد مثالا على ذلك. وفى عالم الواقع قد يحتاج المرء لطلب شيء من "مقهى الطائر الأزرق" أو لأن يسهم بتبرع لـ "مؤسسة رعاية الحيوان" أو لخدمات "نزل الطائر الأزرق". وفى تلك الحالة تكون لدقة أرقام الهواتف المدرجة أمام كل اسم أهمية قصوى. وكما يقول بول دى مان فىناك «حركة لا تقاوم ... تدفع أى نص إلى ما وراء حدوده نحو مدلول خارجي»⁽¹⁾. ودليل الهاتف نستخدمه لإجراء مكالمات هاتفية. ومع ذلك فعندما نأخذ الجزء الذى أوردنا (مع حذف الأرقام) ونعتبره قصيدة فإن هذه الاستخدامات العملية لا تلغى تماما، بل تتعطل. والقصيدة تشبه مقتطفا من دليل هواتف خيالى أو بالأحرى مقتطفا من دليل هواتف لا تحدد واقعيتها أو خياليته مهمته الأدبية من عدمها. واقتباسي لها كقصيدة سيعمل بالكفاءة نفسها حتى وإن لم يكن شيء اسمه "مؤسسة الطائر الأزرق لرعاية الحيوان" أو "مقهى الطائر الأزرق". فقرة "جناحا الحمامة" لهنرى جيمس⁽²⁾ لا تعتمد على ما إذا كانت شخصيات كاييت كروى ومرتون دنشر وميلى ثيال "تقوم على" أناس حقيقيين، ولا تتوقف قوة "الفرديوس البارد" ليايتس على ما إذا كانت "التجربة" التى "تسجلها" القصيدة "حدثت فعلا" للشاعر، ولو أن كثيرا من النقد فى كلتا الحالتين وفى معظم الحالات المماثلة يفترض خطأ أنها كذلك.

(1) De Man, 1979, p. 70.

(2) Henry James, The Wings of the Dove.

هذه التوكيدات لا ينبغي أن يساء فهمها. فقصيدة "الفردوس البارد" و"جناحا الحمامة" و"قصيدة" دليل الهاتف كلها مضمورة بشكل عميق في التاريخ وتحيط بها سياقات تاريخية معقدة وشديدة التحديد. وكما سبق أن قلنا فاحتمال اعتبارها أعمالاً أدبية يتوقف على ظروف تاريخية وتوقعات بعينها. إلا أن البعد المرجعي غير المتجزئ أو التشبيهي للغة يتحول في الأدب إلى ما نسميه الاستعمال المجازي للكلمات وما يسميه ديريدا "الآخر تماماً". وكلمة *catachresis* (الاستعمال المجازي) اسم أخذ من استخدامه الدلالي العادي وتحول للإشارة لشيء ليس له مسمى أدبي، كقولنا "وجه الجبل" أو "لسان من البحر" أو "ذراع المقعد". والاستعمال المجازي للكلمات في الأدب أدائي بطريقتين. فهو فعل كلامي رذا على مساءلة الشاعر من جانب "الآخر تماماً". وهو يطلق أسماء على آخر تماماً ليس له أى اسم. والقصيدة أو الرواية حينما تقرأ تعاود دخول التاريخ وتتدخل لا لمجرد أن تعكس التاريخ، بل لتبدله تعبيرياً بصورة مصغرة. وما نسميه التاريخ تفرزه ما لا حصر له من أفعال كلامية تعبيرية ضئيلة كهذه.

سنعود فيما بعد من خلال مثالي من ياتس إلى السؤال عما يمكن أن يترتب على هذا التحول للقوة المرجعية للغة من عواقب. ولابد أن نركز الآن على الدور المهم الذي يلعبه الشعر بمعناه الضيق في أعمال كبار الأدباء ممن يمثلون ما يعرف بالتفكيكية. وسأخذ كلاً من بول دي مان وجاك ديريدا "للمثلا" التفكيكية. فإذا كان ثم كتاب يمثلون التفكيكية فهذان. وهناك فرية غريبة ولكنها منتشرة تقول إن كلاً من دي مان وديريدا غير مهتم بالأدب، ومن باب أولى بالشعر. فيما كما يقال فيلسوفان أو منظران وليسا ناقدين أدبيين، ويستعINAN بالأدب لبيان مقاصدهما الفلسفية أو النظرية⁽¹⁾. وتأثير ذلك يسمح لمن يدرس الشعر أو يقرأه ليتنهد ويقول

(1) Gasché, 1979; 1986, pp. 2-3; Loesberg, 1991.

"أحمد الله ألا حاجة لي بقراءة كل تلك الأشياء الصعبة، فهي تتدرج تحت فرع معرفي مختلف". والحقيقة غير ذلك. فمن السهل إثبات أن "القراءة الوثيقة" للقصائد تلعب دوراً حيوياً في أعمال كل من دي مان وديريدا، ناهيك عن أعمال رفاق من أمثال باربرا جونسون أو أندريه وارمينسكى أو سنثيا تشايز أو كاتب هذا المقال⁽¹⁾ إلى جانب أعمال غيرهم ممن تأثروا بما يعرف بالنفكيكية. فأنتج دي مان "قراءات" لقصائد لكل من يابيتس ومالارمييه وريلكه ووردسورث وهولدرلين وهوجو وبودلير. وكذلك فعل ديريدا لقصائد لمايارمييه وبودلير وبونج وأنجلوس سيلسيوس وسيلان. (هناك مختارات لكل هؤلاء عدا سيلسيوس جمعت في ترجمات إنجليزية في مختارات ديريك أتريدج⁽²⁾). وبالنسبة لأنجلوس سيلسيوس يمكن الرجوع لديريدا⁽³⁾. وهي قراءات تشبه النقد الأدبي في رأيي لا الفلسفة أو النظرية. وهو رأى يفترض أن بوسعنا أن نبين الفروق بينها، وهو أمر لا نقدر عليه بالطبع إلا بشكل تعسفي وبقدر من العنف. فما نسميه فلسفة ونظرية يدخل دائماً في أية قراءة لقصيدة، بل حتى في قراءات غير فلسفية أو نظرية في ظاهرها.

وماذا يمكن أن يقال عن أفعال النقد هذه التي تتخذ من القصائد موضوعاً لها؟ هناك أربع سمات، أولها أن كلاً من دي مان وديريدا يحترمان الخصائص الفردية والتفرد الاصطلاحي للقصائد التي يقرآن. وأية تعميمات يصدران تقوم على هذا الاحترام. ويمكن تعريف مثل هذا الاحترام بالقول بأنه ينبع من إيمان بأن كل قصيدة تأخذ قارئها إلى مكان ما لا يمكن بلوغه بطريقة أخرى.

ثانياً، يترتب على هذا الاحترام أن كل ناقد يوجه أقصى انتباه لتفاصيل القصيدة المقروءة ولل فروق الدقيقة ذات الإشارات الدلالية والاستقائية والمجازية،

(1) Johnson, 1979; Warminski, 1987; Chase, 1986; Miller, 1985.

(2) Derek Attridge, Acts of Literature [Derrida, 1992b].

(3) Derrida, 1995b, "Sauf le nom", trans. John P. Leavey, Jr., On the Name, pp. 33-85; Derrida, (1993b), Sauf le Nom.

ولكلمات تافهة كحرف العطف أو لام السببية. ومن الأمثلة على ذلك تعليق دي مان على كلمات "شيء" و"الآن" و"هي" في "غفوة أوصدت روحى" لوردسورث^(١). ومن الأمثلة أيضا بيان ديريدا أن لكلمة *für* (لأجل) معان شتى في قصيدة لسيلان: "من ثم فكلمة *für* هي الكلمة الأكثر حسنا والأقل تحديدا في القصيدة"^(٢). وتتمثل الخصوصية الفردية في الاصطلاحى، في الطريقة الخاصة لاستعمال الكلمات فى كل قصيدة. وقد توصف خطوات هذه الأعمال النقدية بأنها استغلال مفرط لأعراف القراءة "النقدية الجديدة" المتأنية أو بالأحرى يمكن القول إن هذين الناقلين ونظرا لأن كليهما أوروبيان يفرطان فى استغلال التراث الأوروبى أو الفرنسى تحديدا "لتأويل النص". ومن أسباب اختيار القصاص عند دي مان وديريدا أن تكون قصيرة بما يكفى لقراءتها تفصيلا.

ثالثا، كل ناقد يميل إلى توريث القصيدة التى يختار فى إشكالية ما تفرزها القصيدة نفسها، كإشكالية التوقيع مثلا فى تناول ديريدا لبونج، أو صلة التواريخ بالحدث الشعري وتكرارها فى كتابه عن سيلان، أو صلة المجاز بالزمن فى قراءة دي مان لـ "غفوة أوصدت روحى" لوردسورث، أو التجسيد ودلالاته فى قصيدتين لبودلير فى "التجسيد والمجاز فى الغزل" لدى مان^(٣).

السمة الرابعة أن كلا الناقلين يخضعان نظرية فعل الكلام ويلويانها عن تعريفاتها المتعارف عليها فيما يقولان عن القصائد. فيرى كل منهما القصائد لا باعتبارها تقريرية أو وصفية وحسب، بل بوصفها تعبيرية أيضا. فالقصيدة فعل كلامي من نوع خاص. فهي تحدث شيئا، ربما شيء لا رجعة فيه، للقارئ الذى يقرأها بجدية وبصورة مسؤولة وبكل جوارحه كما يقولان. لكن ذلك أمر له

(1) de Man, 1983, pp. 224-5.

(2) النسخ الخطية، ص ٢٥.

(3) Derrida, 1984, 1986; de Man, 1983, pp. 223-5; de Man, 1984, pp. 239-62.

أخطاره، وكثير من الناس يحتاطون من أخذ القصائد بجدية أكبر من اللازم. ودى مان وديريدا لا يحتاطان. بل يعرضان أنفسهما لسطوة القصيدة باعتبارها فعلاً كلامياً ويشهدان بهذه السطوة وينقلان بركة القصيدة للقارئ في نقدهما في دعوة أخرى لقراءة متجاوبة مسؤولة.

وأفعال القراءة لدى كل من دى مان وديريدا حيوية لمواجهة ما يعد بالنسبة لكل منهما مرتكزاً غامضاً تدور حوله كل أعماله. وأقول "غامض" لأن هذا المرتكز مهم لكلا الناقلين وفي الوقت نفسه يصعب إدراكه، بل ربما يستحيل فهمه، بل لعله غير قابل للاستيعاب العقلاني. وكتابة قراءات لقصائد تعد طريقة أمام دى مان وديريدا للرد على ما يشبه الثقب الأسود للغموض أو اللا معرفة في مركز أعمالهما. وحول هذا المركز الغائب أو غير المدرك بالحواس تدور أعمال كل من الناقلين منجذبة إليه بقوة، ولكنها في الوقت نفسه تدعى من جانبه لأن تكتب عما هو خارجه، ما يقف في النور أو يصدر ضوءاً، أى القراءة. فالقراءة تقضى إلى صيغ يلويها أو يغزوها ظلام يفرز نوراً. وهذا الثقب الأسود في حالة دى مان هو ما يسميه هو "المادية الواقعية للحرف" كما يواجهها مثلاً في الطريقة التي حُفرت بها قصيدة فيكتور هوجو "مكتوب على زجاج نافذة" بالمعنى الحرفي على زجاج نافذة^(١). والثقب الأسود في حالة ديريدا هو ما يطلق هو نفسه عليه مجيء الآخر تماماً، والذي يحدث باعتباره حدوث المستحيل مثلاً في قراءة قصيدة بونج القصيرة "حكاية" في "النفس: اختلاق الآخر"^(٢). و"الحكاية" فعل كلامي غريب "يدفع المغامرة أو حدوث الآخر تماماً للمجيء"^(٣). وهو حدوث "مستحيل" بمعنى أنه وقوع شيء

(1) de Man, 1986, pp. 50-1.

(2) Derrida, 1987, pp. 17-61.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦١.

غير متوقع وغير قابل للتوقع، شيء لا يمكن التنبؤ به أو برمجته سلفاً. وهو ما يعنى أنه لا يمكن استيعابه فيما هو معروف أصلاً. فبركة القصيدة عند كل من دى مان وديريدا، وإن اختلفت السبل تنتهى بلا معرفة.

قدمنا حتى الآن وصفاً لما يحدث حين يواجه ناقدان "يمثلان" التفكيكية - إن مثلها أحد - قصائد. ونشرع الآن فى محاولة لقراءة مثال آخر لما يعد فريذا نوعاً. واخترنا "الفردوس البارد" ليايس، وهى من ديوان "مسؤوليات" (١٩١٤). والقصيدة كما يلي:

الفردوس البارد

«فجأة رأيتُ الفردوس البارد الذى يبهج الغربان
وإن بدا محترقاً بالثلج ولم يكن سوى مزيد من الثلج،
وعند ذلك سيق الخيال والقلب
موحش حتى إن كل فكرة شاردة هنا وهناك
اختفت ولم تترك سوى ذكرى فى غير أوانها
مرت منذ زمن مع دم الشباب الحار، والحب؛
وتحملتُ اللوم على كل معنى وسبب
حتى بكيتُ وارتجفتُ وتأرجحتُ جيئةً وذهاباً،
اخترقنى النور. آه! عندما يشرع الشبح فى غز الخيطى
حيرة فراش الموت انتهت، فهل أرسلتُ

عاريةً على الطرقات، كما تقول الكتب، وأصابها

السموات بالظلم عقاباً؟»^(١)

هذه القصيدة متميزة لا بين قصائد يانيس وحسب، بل بين تراث الغزل الرومانسي الذي ورث. وأعمال يانيس وفقاً لصيغة بانر في "الشعر الجمالي" تعد «إزهار غريب ثانٍ لهذا التراث بعد أوانه»^(٢). والقصيدة تقدم نفسها باعتبارها السجل في زمن الماضي لحدث شخصي قوى وقع في فترة غير محددة في الماضي. وهو حدث نجم عن مواجهة شيء في الطبيعة، هي سماء الشتاء^(٣). والقصيدة ليست انفعالاً أعيد تجميعه في هدوء، كما قال وردسورث عما ينبغي للقصيدة أن تكون عليه بقدر ما هي انفعال أعيد تجميعه في توتر. فالذاكرة عند يانيس والتعبير عنها بالكلمات يكرران الانفعال ويجددانه. فينوتر المتكلم حتى في مطلع القصيدة لا في ختامها وحده. وقد تشير "فجأة" إلى حاضر حديث المتكلم أو كتابة الكاتب، وكذلك لحظة في الماضي رأى فيها فجأة الفردوس البارد المكفهر. وهناك ستة أزمنة تتقاطع أو تتراكم فوق بعضها البعض في "فجأة": لحظة الحدث الأصلي المحتقن به في القصيدة، والفترة الأولى، فترة الحب التي مرت منذ عهد بعيد، والتي تتداعى وتتجدد في ذلك الحدث، وحاضر حديث المتكلم المفترض، وحاضر نظم القصيدة، ولحظة الموت المتوقعة، وتكرار القارئ لكل هذه الأزمنة في تداخلها حين تُقرأ القصيدة أو تنلى. وآخر الأزمنة الستة ربما يرد في مضارع العنوان الدائم. وتتسائل القصيدة عما يربط بين هذه الأزمنة كلها بعد إدراك مفاجئ أنها مترابطة.

(1) Yeats, 1977, p. 316.

(2) Pater, 1889, p. 213.

(3) لم يرد في القصيدة أنه الشتاء، لكن يانيس قال لمود جن رداً على سؤال عن معنى القصيدة إنها "محاولة لوصف الأحاسيس التي أثارها في نفسه السماء الباردة في الشتاء"

(Jeffares, 1968, p. 146).

"فجأة" و"مفاجئ" كلمتان متكررتان في شعر يانيس، وتردان في إشارة إلى لحظة الرؤية الشعرية كما في أولى كلمات «لدا والبجعة»: "ضربة مفاجئة"^(١)، أو كما في سطور الذروة في «التأرجح»: «بينما كنتُ أحرق في الحانوت والطريق/ توهج جسدي فجأة»^(٢). فيركز يانيس كما يفعل وردسورث على لحظة توقف واختراق وهمي. في تلك اللحظة تتبعثر لامبالاة المرء العادية بما حوله لسبب ما. وفجأة "يرى" المرء. وهذا عند وردسورث يحدث غالباً في لحظة انبهار تبادل متوقع بين الذات وما حولها، كما في «فتى وبناندر» أو كما في تقرير دي كوينسي عن إنصات وردسورث بأذنه للأرض ترقباً لعربة البريد وعدم سماعها^(٣). وفي صيغة أسمى نجد أن عبور ممر سيمبلون في الاستهلال بمثابة توقف واختراق مفاجئ. فحين لا يحدث المتوقع يحدث الإدراك الوهمي المفاجئ. فأنت ترى ما هو موجود أو ترى خلل ما هو موجود عندما تنهار مرآة الفاعل؛ سفعول. وبدلاً من جعل الطبيعة مرآة ترى فيها وجهك المنفعل ولتبدل صورة يستخدمها يانيس في «رمزية الشعر»^(٤) تدخل الطبيعة الآن في ذاتية مفرغة. أو تظهر القوة العارضة لتلك الذاتية عندما تتوقف الطبيعة عن عكسها ودعماها. ويصبح الوعي مرآة لتجرد الطبيعة المميت اللا متجدد. هذه الطبيعة المسماة في هذه القصيدة "الفردوس البارد" قد تبهج الغربان، ولكنها لا تسر "الأنا" العادية التي يمكن أن توائم الطبيعة بسهولة ودون حرج بتجسيدها مثلاً. وفي وصفك ذلك فيما بعد بوسعك أو لا بد أن تقول "فجأة رأيت". وتجسيد وردسورث للطبيعة في قوله «ثم يُفعم قلبي بالسرور/ ويرقص مع زهور النرجس» يعد بالمقارنة مقابلة وديعة نسيباً.

(1) "Leda and the Swan": "A sudden blow". Yeats, 1977, p. 441.

(2) "Vacillation": "While on the shop and street I gazed/ My body of a sudden blazed. Yeats, 1977, p. 501.

(3) De Quincey, 1970, p. 160.

(4) Yeats, 1961, p. 163.

إن "الفردوس البارد" تصور ظلم السماوات في مزج النقيضين، الثلج والنار، الذى يأتى بإدراك وهمى ("فجأة رأيت") إذا تحمل المرء اللوم على كل معنى وسبب. وهو ما يذكر بتتفيس المأساة فى مسرحيات، مثل "أوديب ملكاً" و"أوديب فى كولوناس" مثلاً، واللذين وفقهما يائتس للعرض على خشبة المسرح الحديثة. وفى مأساة سوفوكليس يستعيد البطل حريته بتحمل اللوم والعقاب على شىء كان مقدرًا له أن يعمل، ولكنه يعمل دون قصد منه ودون أن يعلم أنه عمله، فعمله دون أن يفعله. فالأوديب لم يكن يقصد أن يقتل أباه ويتزوج أمه. ومع ذلك تشنق جوكاستا نفسها ويعمى أوديب نفسه كعقاب ذاتى منه على جرائم لم يقترفاها عامدين. فـ "الحب مر منذ زمن طويل" لم يكن ذنب يائتس، ولكنه يتحمل اللوم على كل معنى وسبب.

وبنظرة أقرب إلى "الفردوس البارد" يتبين أن "و" العطف ترد لمرات عددها عجيب - إحدى عشرة مرة - فى حين أنها فى القصيدة التى تسبقها مباشرة فى ديوان "مسؤوليات"، وهى قصيدة "أصدقاء" لا ترد إلا مرتين مع أن القصيدة أطول: "الفردوس البارد والذى يبهج الغربان"؛ "كأن الثلج احترق ولم يكن سوى مزيد من الثلج"؛ "وسيق عليه الخيال والقلب"؛ "كل فكرة شاردة هنا وهناك"؛ "اختفت ولم تترك سوى ذكرى"؛ "وتحملت اللوم على كل معنى وسبب". وتبلغ أحرف العطف ذروة بعبارة «حتى بكيّت وارتجفت وتأرجحت جيئةً وذهاباً»، أربعة أحرف عطف فى سطر واحد. وبعد الـ "أه!" التى تتلو ذلك ترد واو عطف واحدة أخرى ("وأصابتها") كأن الحاجة لواو العطف استنفدت لسبب ما فى تلك الـ "أه!".

لم كل أحرف العطف هذه؟ هل هى علامة تتابع السرد أم لعلها علامة التجاور أو المصادفة المجازية اللا متتابعة؟ فهذا أولاً ثم ذاك. هذا وذاك وذاك وذاك، واحد تلو الآخر. قد تبدو كذلك من الأسطر الثالث والخامس والسابع:

"وعند ذلك"؛ "ولم تترك سوى ذكرى"؛ "وتحملت اللوم". أو لعل أحرف العطف هذه
 تتم عن تتابع سببي. فهو رأى فجأة الفردوس البارد والذي يبهج الغربان «وعند ذلك»
 حدث شيء ترتب على الرؤية. أم أن أحرف العطف ليست في حالات عدة علامة
 على تبدل، تأرجح بين ما يبدو كمتناقضات، كمتضادات: "هذا وذاك"؛ "جينة وذهابًا".
 ألا تربط "و" العطف ما يبدو كأنه متضادات بحيث تعبر "س" و"ص" عن اجتماع
 بسيط أو مركب للفظين متناقضين؟ فهو فردوس "بارد" وموحش ومعزول ووحشي
 وقاسٍ. وهو في الوقت نفسه يسر الغربان. فالفردوس البارد بيئة الغربان. فهو يبدو
 لها دفيئًا. "الفردوس بارد ويسر الغربان". ويبين السطر الثاني الاجتماع الصريح
 للفظين المتناقضين "التلج المتقد" في «وإن بدا محترقًا بالتلج ولم يكن سوى مزيد من
 التلج». فهذا ليس فردوسًا طبيعيًا. فهو يبدو باردًا متلجًا وفي الوقت نفسه حارًا متقدًا.
 أما الأسماء الأخرى المعطوفة بواو العطف فربما تبدو مجرد إطناب شعري. وهي
 في أى الأحوال ليست متضادات سافرة، ولكن ما الفارق بين "الخيال" و"القلب"، أو
 بين "الإحساس" و"العقل"؟ يبدو أن السطور الثمانية الأولى من القصيدة تستغل كل هذه
 الاستخدامات المختلفة لواو العطف وتبدل بينها. فتسود واو التعاقب في النهاية مع
 تحول الأفكار العابرة عن هذا وذاك، عندما تحمل اللوم خارج كل معنى وسبب، في
 تذبذب متسارع حتى أضحي غموضنا متوهجًا اختزل اللغة كلها في "و و و و" بينما
 «بكى وارتجف وتأرجح جينة وذهابًا/وأعماه الضوء». في لحظة أخذ النار نفسها ترد
 واو العطف كثيرًا حتى تصبح خلواً من أى معنى. فالكلمة تفرغ من كل معنى وسبب
 وتقرب من الصوت المجرد. ثم تتحول واو العطف إلى عنف فاقد الحس لدهشة لا
 إرادية: "آه"، وهو المقطع اللفظي الأول من واو العطف (فى الإنجليزية) بدون
 المقطع المميز الآخر الذى يجعل منها أداة واضحة: "قل آه!" "آه!" يقال بفتح الفم
 لتخفيف صوت النفس الخارج من أسفل الحلق لأدنى حد ممكن. وتعرف "آه" فى

معجم التراث الأمريكي" بأنها أداة تعجب تُرد للتعبير عن أحاسيس شتى كالمفاجأة أو الفرح أو الألم أو الرضا أو النفور. و"آه!" كلمة مزدوجة أو طباقية تجمع بين نقيضين. وقد تكون تعبيراً عن متعة جسدية بالغة، ولكنها أيضاً تميز لحظة الزفير حين تُزفر الروح في لحظة الموت. فأنت تموت ميتة صغيرة في كل مرة تنطقها، أو تُجبر على نطق "آه!". كل العناصر المتتالية في القصيدة، كل التتابعات السببية (هذا وبالتالي ذاك)، كل المتضادات في الخارج (النار والتلج) وفي الداخل (الخيال والقلب) تجتمع في لا معنى تلك الـ "آه!". قال "آه!" أداة بصيرة وهمية تتجاوز كل معنى وسبب. وتعود واو العطف كأنها لازمة سرية، تحت العروض الصريح، تقطع وزن القصيدة في طباق إلى أن يحدث تحولها المتوهج إلى بصيرة وهمية في لحظة انقطاع أو وقفة في الوزن، تفصل ما قبل عما بعد وتفضي إلى تساؤل قبل أوانه: "و... و... و... أه! هل الروح...؟" هذه الـ "آه!" تميز لحظة تحول في الزمن من الماضي إلى المضارع، إلى مضارع المتكلم الذي يطرح سؤاله العاجل عن لحظة الموت المستقبلية.

"بصيرة وهمية" في ماذا؟ كيف تتحقق البصيرة أو كيف تحدث؟ العنوان يصف المشهد، "الفردوس البارد". في الطبقات الأولى للقصيدة كان الحرف الأول من كلمة "فردوس" يطبع ثقيلًا داخل القصيدة، ولم يعد كذلك في الطبقات اللاحقة. ويبدو أن يابّس كان مضطراً لجعل فردوسه بالصورتين ولم يستطع أن يختار بينهما، فتأرجح بينهما. فلفظ "فردوس" لفظ مزدوج بالطبع، كما كان عند وردسورث كما في "فتى ويناندر". فـ "الفردوس البارد" يشير إلى السماء الطبيعية الحقيقية في يوم شتوي. كما يشير إلى مكان تابع لقوة وحساب غيبيين. فلفظ Heaven/heaven (سماء/ فردوس) هي في حد ذاتها مكان لتعاقب غامض.

هذا الطي للمتضادات في لفظ واحد يحاكي بصورة مصغرة الطريقة التي
تركز فيها القصيدة كل مناطق حياة يابنيس وفكره. فتعصر كل منها باختزال الكل في
الجزء لصنع مزيج متفجر. وهي سمة مألوفة في شعر يابنيس وإحدى الطرق التي
يحصل بها على التركيز والقوة، بل حتى العنف المفكك ذاتياً في قصائده. فعبارة
«الحب مر منذ زمن بعيد» في قصيدة «الفردوس البارد» تتضمن (وإن لم ننص
القصيدة على ذلك صراحة) حكاية حب يابنيس الطويلة الفاشلة لمود جن التي تقدم
لخطبتها رسمياً مراراً ورفض مراراً. و«أرسلت عارية على الطرقات» جزء يمثل
كل أفكار يابنيس الخفية عن مغامرات الروح بعد الموت، مع «طرقات» تشمل كل
أفكار يابنيس عن الحلقات التي تدور ومسار الروح أو رحلتها، وتلميح خفي للغز أبي
الهيول وللمكان الذي تتقاطع فيه ثلاثة طرق، التقاطعات التي قتل فيها أوديب لايوس.
وهناك جزء من سير يابنيس الذاتية يسمى «هودوس كاميليونتوس» أي طريق الحرباء.
كل هذا «السياق» يُدفن في هذه الكلمة الواحدة: «طرقات». وتستغل القصيدة قوى
التركيز هذه والمتمثلة في ذكر الجزء في إشارة للكل في إيجاد جيئة وذهاب تتصاعد
إلى لحظة تنقد «فجأة» حين تجتمع عناصر متضادة وتدمج، كالنار والثلج، البراءة
والذنوب، الحرية والاضطرار، المسؤولية والمعاناة السلبية، تجربة دنيوية لجو ما في
يوم ما في أيرلندا وتجارب أخروية للروح بعد الموت.

تنتهي القصيدة بسؤال ملح عالق وربما كان بلا إجابة. هل الروح الحديثة
الشحن «ترسل عارية على الطرقات، كما تقول الكتب، وتصيبها السماوات بالظلم
عقاباً؟» وليس هذا سؤالاً مجازياً كما يرى هارولد بلوم⁽¹⁾. بل هو سؤال حقيقي،
ومعلق على إجابته الكثير. والشاعر يريد أن يعرف. والقارئ يريد أن يعرف

(1) Harold Bloom, 1970, p. 175.

أيضًا. وفي هذا السؤال الحرج تحل "السموات" محل "الفردوس". وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فإن "السموات" أو "الفردوس" تصبح رمز قوة غيبية حاكمة ظالمة. من ناحية أخرى هناك فكرة ما عن الغيب عرفها يائتس من تلك الكتب القديمة الغريبة التي قرأ يرد التعبير عنها في صورة طبيعية عجيبة. فالروح، حيرة فراش الموت، "تُشحذ" كما "تُشحذ" الجنين حين تدب فيه الحياة، أو كما تُشحذ البذرة حين تتب. فراش الموت يتحول مجازًا إلى فراش ميلاد، بل ربما فراش جماع يفضى لحمل. ثم «ترسل الروح عاريةً على الطرقات» في صورة طبيعية قوية كأنها شخص عارٍ. وهناك يصاب شبه الشخص هذا بظلم السموات عقابًا، كما يولد كل مولود من بطن أمه عاريًا في عالم بارد، أو كما يلقي بشخص حي عارٍ إلى خارج جدران البيت الآمنة فيهم شريذاً على الطرقات، ويعاني قسوة الحياة في العراء على الطرقات في جو عاصف.

وثمة طريقة أخرى لطرح السؤال الذي ينهي القصيدة، وهي أن تسأل عما له سبق هنا، الصورة الطبيعية أم الرمز الفائق (إذا استعرنا المصطلحات التي تنتظم قراءة دي مان ليائتس في «الصورة والرمز عند يائتس»⁽¹⁾). هل المشهد الطبيعي الإنساني، حيث ينظر يائتس إلى سماء باردة ويتخيل كيف يكون الحال حين يهيم المرء عارياً على الطرقات تحت سماء باردة، رمز لتحرية "ظلم السموات" التي تمر بها "الروح" بعد الموت، أم العكس؟ فإذا كانت "الأشياء في الأسفل نسخاً"⁽²⁾ فإن الأشياء في الأعلى لا يسميها إلا بشر بأسماء الأشياء في الأسفل. "الفردوس" هي في البداية اسم السماء الطبيعية ثم هي اسم مكان فائق. فأيهما الحرفي وأيهما الرمزي، السماء أم الفردوس؟ ما من سبيل لأن نعرف،

(1) De Man. 1984. pp. 145-238.

(2) Yeats. 1977. p. 556.

وبالتالى يظل السؤال الختامى معلقاً فى الهواء دون إجابة. فكيف لنا أن نعرف الإجابة إلا بعد أن نموت؟

لكن الموتى لا يحكون حكايات. ومعنى "الفردوس البارد" هو هذا الغموض، استحالة معرفة ما إذا كانت التجارب الأقسى التى تثيرها الذكريات الأرضية، كتجربة الظن بأن هذه القصيدة تسجل ذكريات يائس عن حب مضى منذ زمن، أم نسخ من أشياء بالأعلى، أم ذكريات قديمة، أم بشائر من تجربة الروح بعد الموت، أم هناك تجارب جسدية إنسانية صرقة تصيب المرء بالرجفة فيتأرجح جيئة وذهاباً، تجارب تبلغ فى قسوتها حد أن التعبير الكافى الوحيد عنها فى اللغة هو ما تقوله الكتب القديمة ربما بأسلوب طنان عما يحدث للروح بعد الموت.

هذا الغموض الذى تعد الفردوس/ السماء رمزاً له يتم التعبير عنه بصيغة مركزة فى العبارة العجيبة قبل الآه: "اخترقتى النور". وتبلغ القصيدة تلك الذروة بسلسلة خطوات محسوبة بدقة وإيجاز بحيث إن كلاً منها تمثل الفرضية المسبقة اللازمة للتالية. ولكن ليس من الواضح تماماً لماذا دفعت الرؤية المفاجئة للسماء الباردة الشاعر لأن يتذكر حياً مضى منذ زمن ما لم تكن برودة السماء رمزاً لبحود المرأة، ولماذا تدفعه هذه الذكرى لأن يتحمل اللوم على كل معنى وسبب. وما كان يتابع الأحداث ليتم بأى ترتيب آخر. فكل منها لابد أن يحدث قبل إمكانية حدوث التالى له. فالتسلسل عارض وضرورى فى آن كتتابع الأحداث فى مأساة إغريقية، أوديب الملك أو أوديب فى كولوناس. يرى الشاعر السماء الباردة تجمع بين الثلج والنار، فهى ثلج يحترق. ويثير ذلك مخيلته وقلبه، أى قدرته الذهنية على خلق الصور وتصور الأشياء، وقلبه أى قدرته الحسية بما فيها الإحساس الجنسى والعواطف التى تربطه بالأرض، "بصورة جامحة" حتى إن "كل فكرة عابرة عن هذا

وذاك "تخفى" وتتركز كل قدراته على التفكير والتخيل والشعور على ذكريات حب مضى منذ زمن. هذه الذكريات فى غير أوانها حتى إنها لا تناسب شيخاً بل تلائم دم الشباب الحار. تدفعه هذه الذكريات إلى قرار، إلى فعل، إلى فعل كلامى صامت ومن ثم غير سوى. فمع أن "مضى" حبه لم يكن ذنبه كما لم يكن ذنب أوديب أن يقتل أباه ويتزوج أمه وينجب أبناء كانوا إخوته وأخواته فى الوقت نفسه، لكن الشاعر «يتحمل اللوم على كل معنى وسبب»، كما تحمل أوديب اللوم عن نفسه وعن قتله أبيه وعن زنا المحارم اللذين لم يقصد أن يقدم عليهما ولم يكن يعلم أنه يقتربهما. فيقول لسان حال الشاعر فى "الفردوس البارد": "هذا جنته يدى وأتحمّل مسؤوليته" وإن لم يكن على ما يبدو يتحدث بصوت مسموع وما من شاهد يشهد بفعله الكلامى إلا أنت وأنا كقارئى للقصيدة. وتحمل اللوم هذا هو فعل كلامى غريب وغير سوى. هو سرى وخافت إلا إذا اعتبرت الآه إفصاحاً به. فالقصيدة نفسها تفصح لنا كقراء عن تحمل اللوم. وتسجل القصيدة تجربة فردية وخاصة. إلا أن تحويلها إلى شعر يجعلها قابلة للتكرار إلى ما لا نهاية. فقد تطبع القصيدة وبعاد طبعها وقرأها مراراً آلاف من الناس فى أنحاء العالم. ألا يعاود فعل الكلام الحدوث فى كل مرة تُقرأ فيها القصيدة؟ فعل الكلام يتحول حينئذ إلى القارئ. يصبح من خلال تلاوة القصيدة فعل كلام يخص القارئ ولا يعود فعلاً خاصاً ببياتس.

وإذا كانت فعلاً كلامياً كهذا فماذا تفعل؟ كيف تكون القصيدة حسين أقرأها بطريقة عمل شيء بالكلمات؟ لا يحدث ما يعرف بالتأله إلا عندما يتحمل المتكلم اللوم: «حتى بكيتُ وارتجفتُ وتأرجحتُ جينةً وذهاباً/ اخترقنى نور. آه! ...» ولا بد أن يكرر القارئ فى قراءته تحمل اللوم هذا لو أريد للقصيدة أن تعمل كبركة، ومجىء الآخر تماماً، واختراق القارئ بالنور. فلا بد له كالمتكلم فى القصيدة من أن

يتحمل اللوم من نطاق الإحساس والعقل إلى نطاق اللغز الذي لا حل له، فى معنى آخر ممكن للعبارة.

أنا أسميه تألها لأن الشاعر يملأه النور، اخترقه الضوء، تقبه، أعماه، كأنه فى لحظة ضياء صوفى. وهو تأله بمعنى الامتلاء بروح البية، ولو أنه فى هذه الحالة إله مشؤوم وشرير لأقصى حد، إله ظلم مجهول، لغز لا حل له وموت. ويقدم معجم التراث الأمريكى ثلاثة معانٍ للشكل الأول للفظ riddle كفعل: ١. تَقَّبَ ؛ خَرَقَ، اختَرَقَ؛ ٢. غَرَبَلَ. (الكلمة نفسها كاسم تعنى الغربال الخشن لفصل أو فرز مواد كالحصى وما شابه، كما فى غربال البطاطس، وهو معنى مألوف تماما ليايئس)؛ ٣. وَجَذَ أو أَبْدَى ضعفاً فى الشيء؛ دَخَضَ أو أَضَرَّ. ومع أن يايئس لم يكن يعلم فالجذر skeri يعنى القطع والفصل والفرز، وهو أيضاً جذر كلمات مثل crime, discriminate, discern, scribble, script فضلاً عن crisis, critic، وكلها كلمات تفيد الفرز بمعنى فصل هذا عن ذاك، الغنم عن الماعز. واخترقه النور معناه نفذ النور خلله وملأه، وأيضاً حَكَمَ عليه، حيث يتخيل المتكلم الروح بعد الموت يصيبها ظلم السماوات عقاباً على ذنب لم يقترفه. وعبارة to be riddled with light تستدعى دون شك أيضاً الصيغة الأخرى غير المتصلة تأصيلياً من اللفظ riddle: "مسألة أو عبارة تتطلب التفكير للإجابة عليها أو فهمها؛ لغز؛ أحجية؛ شىء محير"، كأحجية أبى الهول مثلاً: "ما الذى يمشى على أربعة فى الصباح وعلى اثنتين فى الظهيرة وعلى ثلاثة فى المساء؟" وهذه الصيغة الثانية من لفظ riddle كفعل تعنى إما "حل الألغاز أو طرحها" أو "تكلّم بالألغاز". وعبارة to be riddled with light تعنى أحجية بلا حل تُلقَى على بدن المرء، طُرِحَ عليه لُغز. والألغاز الخيرة كلها تتطوى على موت سواء بشكل ضمنى أو سافر،

أو يكون حلها مميتاً، كما في السؤال الغاضب الذي تطرحه هيكاتي إلهة المفارق على الساحرات الثلاث في مكبث ٥/٣: "كيف جرأت/ على الأخذ والرد مع مكبث/ في الأحاجي وأمور الموت؟" أو كما كان أوديب في إجابته على أحجية أبي الهول يتوقع مصيره إما الهيام في الطرقات أو فقء عينيّه بيده نتيجة لكثرة ما رأى، أو تحسس طريقه بعضاً وبالتالي المشى على ثلاث أرجل، أو الانطلاق فى رحلة تقضى فى النهاية لموته وتأليهه فى كولوناس. وما الأحجية المميّنة فى "الفردوس البارد"، القارئ يعلم. فهى معروضة فى سؤال الأسطر الأخيرة: «هل ترسل الروح بعد الموت عارية على الطرقات كما تقول الكتب، ويصيبها ظلم السماوات عقاباً لها؟» هل ترسل أم لا ترسل؟ الشاعر والقارئ بحاجة ماسة لأن يعرفا. ولا تُرد إجابة للغز، كما لا ترد أجوبة على الأحاجي التى تختتم بها "بين أطفال المدارس" و"ليدا والبجعة". بل يُترك القارئ عرضة لخطر الإجابة، ولو أن الإجابة قد يكون فيها الهلاك.

ما هذا النور الذى اخترق الشاعر؟ ما مصدره؟ وبعيداً عن تنوير الشاعر فيذا النور يضعه فى حالة دائمة من حيرة عدم الرؤية. فهو نور يغشى البصر. وصيحة الآه التى تتجاوب مع اختراق النور هى نوع غريب من الجمع بين لفظين نقيضين. فالنور الذى يغشى الشاعر هو الشكل الخارجى المبعثر لتلك الشمس التى تجنيها الفضائل المتبددة^(١). ومن بين الفضائل المتبددة الكتمان وأخذ الهزيمة من كل حلق وقح («لصديق انتهى عمله للاً شىء») والرغبة فى تدمير شبه المتخيل، الصفحة نصف المكتوبة، وفى هذه القصيدة تحمل اللوم عن كل معنى وسبب.

(١) يصيغها يابيتس على هذا النحو فى قول مأثور غامض فى "القوافى الاستهلاكية" فى ديوان "مسؤوليات": «الفضائل المتبددة هى وحدها التى تجنى الشمس» (Yeats, 1977, p. 270).

وديوان "مسؤوليات" يرتب هؤلاء الأسلاف الطائشين السفهاء ممن يثقى عليهم يايّس في قصائد عدة، أو الوطنية الطائشة لدى دانييل أوليري وغيره من أبطال حرب أيرلندا الطويلة على إنجلترا، أو تضحية الرائد روبرت جريجورى بحياته كطيار أيرلندا يحارب من أجل الإنجليز في الحرب العالمية الأولى، أى يقاتل فى سبيل قضية لم يكن يؤمن بها، ضد أصحاب الحوانيت البرجوازيين (الكاثوليك فى أغلبهم) ممن كرههم يايّس «لتحسسهم فى درج نفود مدهن»، «لكدحهم من أجل الثراء». والقول بأنه لا يجنى الشمس إلا الفضائل المتبددة كالقول بأنك تكسب بالتبديد، بالإففاق كالسفهاء. والحقيقة أنك تفوز كما يتبين من قصيدة تلو أخرى، لا شىء سوى الموت وظلم الفردوس البارد. ويتأكد ذلك صراحة فى القصيدة التالية بعد 'الفردوس البارد' وعنوانها "أن الليل يحل"، وكذلك فى "طيار أيرلندى يتبأ بموته" مثلاً. وصوغ ذلك بصيغة "الفردوس البارد" هو أنك تكسب بتحمل اللوم عن كل معنى وسبب لا الشمس باعتبارها الذهب، باعتبارها القيمة الأعظم، المعيار، العقل، النسبة، موزع العدل، بل الشمس الغائبة باعتبارها الضياع المطلق، باعتبارها الظلم، ظلم الفردوس البارد. والسماء فى قصيدة يايّس فارغة. ولا يرد للشمس ذكر صريح فى القصيدة مع أنها لابد أن تكون بصورة ما مصدر النور الذى يغشى الشاعر. والشمس الغائبة لا تمثل إلا فى الشكل الخارجى المبعثر، كتلج يحترق، أو 'النور' الذى يغشى عيني الشاعر. وبدلاً من جنى الشمس كعوض إيجابى من خلال الفضيلة المتبددة لتحمل اللوم عن كل معنى وسبب، يجنى الشاعر ظلم السماوات الفارغة عقاباً. وظلم السماوات هو غياب الشمس، فقدان لا يقاس لمقياس عادل. شمس يايّس الغائبة مظهر لشيء يشبه الآخر تماماً لدى ديريدا، هى ما يسميه الأخير "شمساً حقيقية، الآخر"⁽¹⁾.

(1) Derrida. 1992b, p. 433.

و"الفردوس البارد" نفسها مثال عاكس لجنى ظلم السماوات الذى تشير إليه القصيدة. فبدلاً من تحقيق وفرة الشكل العضوى التام والمعنى المعبر عنه بقوة، كما تعلمنا فى كل قصائد الغزل الجيدة نجد أن "الفردوس البارد" تفرغ نفسها بكل قوة. فى تبدد نفسها، تتفق نفسها، تلغى نفسها فى ذلك التساؤل الأخير وفى استحالة تحديد ما إذا كانت الصورة الطبيعية للرمز الفائق يحرز الأسبقية باعتباره المشار إليه الحرفى الذى يعتبر الآخر مظهره. هذا الإلغاء الذاتى يترك القارئ صفر اليدين يغشاه النور، مطروذاً من كل معنى وسبب بسبب سعى للقراءة. فالقراءة بتعريفها التقليدى هى تعليل النص بما يعيده للمعنى والسبب، يكتشف معناه، فى الإحساس بالمعنى، وسببه فى الشعور بالأساس الذى يقوم عليه أو مبرر وجوده حسب "مبدأ السبب" اللاينيلى (Satz vom Grund) الذى يقول إن لكل شىء سبباً، ويمكن أن يعاد له سببه. والجامعة موجودة باعتبارها المكان الذى يعلل كل شىء، يجعل كل شىء معقولاً، بما فى ذلك القصائد وغيرها من الأعمال الأدبية. وهى مهمة تاريخ الأدب، فقه اللغة، التراجم والدراسات الأدبية بعامة. أما الشعر فى اللغة إن كان هناك شىء بهذا الاسم فهو ما لا يمكن جعله معقولاً. فهو يخرج القارئ من كل معنى وسبب. وسلاحظ القارئ أن قراءتى لقصيدة لادى مان أو ديريدا تختلف عن "قراءة وثيقة" للناقد الجديد" ما قد يبدو كأنه مشابه فى اهتمامه بالتفاصيل واللغة المجازية بثلاث طرق أساسية: ١. استعماله الصريح لنظرية فعل الكلام؛ ٢. يواجه حدود افتراض أن القصيدة الجيدة لابد أن تكون "وحدة عضوية"؛ ٣. كما تواجه فى داخل القصيدة شيئاً مبهماً، شيئاً "آخر تماماً". ومع ذلك فلا بد من بذل أقصى جهد للحفاظ على المعنى والسبب، وهما فضيلتا الدراسات الأدبية كما حاولت أن أفعل فى هذه القراءة قبل أن يلتقى القارئ عند حدود ما يمكن فهمه (فى "الفردوس البارد" مثلاً) النقب الأسود لما هو وراء كل معنى وسبب.

المصادر والمراجع

- Bloom, Harold (1970), *Yeats* (New York: Oxford University Press).
- Chase, Cynthia (1986, *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
- de Man, Paul (1979), 'Reading (Proust)', *Allegories of Reading* (New Haven, CT: Yale University Press).
- (1983), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edn (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
- (1984), *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press).
- De Quincey, Thomas (1970), *Recollections of the Lakes and the Lake Poets* (Harmondsworth: Penguin).
- Derrida, Jacques (1984), *Signéponge/Signsponge*, trans. Richard Rand (New York: Columbia University Press).
- (1986), *Schibboleth: pour Paul Celan* (Paris: Galilée).
- (1987), *Psyché: Invention de l'autre* (Paris: Galilée).
- (1991), 'Che cos'è la poesia', Bilingual in French and English. Eng. trans. Peggy Kamuf, *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press), pp. 221–37.
- (1992a), 'Donner la mort', in *L'éthique du don: Jacques Derrida et la pensée du don*, ed. Jean-Michel Rabaté and Michael Wetzell (Paris: Métailié-Transition) pp. 11–108.
- (1992b), *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York/London: Routledge).
- (1993a), *Passions* (Paris: Galilée).
- (1993b), *Sauf le nom* (Paris: Galilée).
- (1995a), *The Gift of Death*, trans. David Wills (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1995b), 'Sauf le nom', trans. John P. Leavey, Jr, in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press), pp. 33–85.
- (1995c), 'Passions', trans. David Wood, in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press), pp. 1–31.
- Gasché, Rodolphe (1979), 'Deconstruction as Criticism', *Glyph* 6.
- (1986), *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
- James, Henry (1976), *The Wings of the Dove: The Novels and Tales of Henry James* (New York Edition), Scribner Reprint Edition, vols 19–20 (Fairfield, NJ: Augustus M. Kelley).
- Jeffares, A. Norman (1968), *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (Stanford, CA: Stanford University Press).
- Johnson, Barbara (1979), *Défigurations du langage poétique* (Paris: Flammarion).
- Loesberg, Jonathan (1991), *Aestheticism and Deconstruction: Pater, Derrida, and de*

- Man* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Miller, J. Hillis (1985), *The Linguistic Moment* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Pater, Walter (1889), *Appreciations* (London: Macmillan).
- Warminski, Andrzej (1987), *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
- Wordsworth, William (1966), *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson and Ernest de Selincourt (London: Oxford University Press).
- Yeats, William Butler (1961), *Essays and Introductions* (London: Macmillan).
- (1977), *The Variorum Edition of the Poems*, ed. Peter Allt and Russell K. Alspach (New York: Macmillan).

التفكيرية وما بعد الاستعماري

روبرت ج. ينج

عندما جىء محمود واد أحمد مكبلاً
بالأصفاد إلى كيتشنر بعد هزيمته فى معركة
عطبرة، قال له كيتشنر «ما الذى أتى بك إلى
بلادى لتخرب وتنهب؟» الدخيل هو الذى قال
هذا للشخص صاحب الأرض، وطاطا
صاحب الأرض رأسه ولم يجر جواباً ... أبحرت
السفن فى البداية فى النيل جنوباً حاملة
أسلحة لا خبزاً، وكانت السكك الحديدية
أنشئت أصلاً لنقل الجنود؛ وبنيت المدارس
لتعليمنا كيف نقول "نعم" بلغتهم. استوردوا
لنا جرثومة العنف الأوروبى كما عُرفت فى
سوم وفى فيردون، والتى لم يسبق أن شهدتها
العالم من قبل، جرثومة داء فتاك ألم بهم
قبل أكثر من ألف سنة.

صالح، ١٩٦٩، ص ٩٥، ٩٤

«لا أظن أن أحداً يمكن أن يدرك بالقراءة أني "فرنسي جزائري" ما لم أعلن ذلك بنفسى.^(١) هذا صحيح فعندما كتبت "أساطير بيضاء" علمت أنك ولدت في الجزائر، في السنة نفسها التي شهدت احتفالات الذكرى المئوية للغزو الفرنسي. (ذكرى حري بالجزائريين أن يحيوها فعلاً.) أنت تحدثت ذات مرة عن ذكريات طفولتك، عن حنينك لوطنك الجزائر، بشكل أوجز كثيراً مما تذكرت به سيكون أحرانها على الجزائر^(٢). لكن هذا كان دليلى الأوضح باستثناء المرة التي رأيته فيها أول مرة في سنة ١٩٧٩، وأدركت على الفور أنك لست "فرنسي الأصل". كم أراحتني ذلك! فلست أحمق على الأقل. وحتى قبل تلك اللحظة كنت أعلم أن شيئاً ذا خطر يحدث. كان ذلك واضحاً وضوح الشمس، وإن أدركت أن المستحيل حينذاك أن أحدد مصدره. المؤكد أنه كان في مكان آخر، وأنه كان يحدث تأثيراً قوياً مربكاً. وعندما زرت أوكسفورد آنذاك كان أول سؤال طرحنا عليك يتعلق باستخدامك مصطلحي "الغرب" و"الميتافيزيقا الغربية"، وشكونا قائلين: «لا تزال مقولة "الغرب" واستمرارية الخطاب الفلسفي من أفلاطون حتى الآن دون تفسير أو تبرير في أعمالك». وأجبت بأنه ما من شيء «يعتبر جوهر الغرب في الفلسفة الغربية»، وأنك لا تؤمن باستمرارية فلسفة الغرب، وأن وحدة «الفلسفة الغربية» وهم، وأنك تصر في عملك دائماً على وجود صدوع وشقوق ومراحل انقطاع في الجسم. «فهى بنية متناقضة وخلافية عليها أن تكبح الأنماط التي تحاول أن تفكك هذه الوحدة من الداخل والخارج»^(٣). وبعد عشرين سنة لا يزال عليك أن تبدى الاعتراض نفسه^(٤). وفي ذلك اليوم في أوكسفورد لم تعلق بالمزيد على "الغرب"، لكن الصلة كان من السهل العثور عليها:

(1) Derrida, 1998, p. 46.

(2) Derrida, 1985; Cixous, 1998.

(3) Derrida, 1979.

(4) Derrida, 1998, p. 70.

«المتافيزيقا - أساطير البيض التي تعيد تجميع ثقافة الغرب وتعكسها: فالرجل الأبيض يعتبر أساطيره، الأساطير الهندوأوروبية، عقله الجمعي، هي النمط الكوني لما لا يزال عليه أن يسميه العقل. وهو ما لا يمر دون نقاش ... أساطير البيض - الميتافيزيقا محت في داخلها المشهد الأسطوري الذي أنتجها، المشهد الذي يظل مع ذلك نشطاً ودائب الحركة، مكتوباً بحبر أبيض، تصميم خفي مستتر على رق ممسوح»⁽¹⁾.

وبعد سنوات عندما أرسلت لك نسخة من "أساطير البيض" كتبت إليّ تشكرني في ذوق بالغ، وأبدت ملاحظة بأنّي تبينت بالفعل "خيّطاً" متصلاً في كتاباتك. وهذا "الخيّط" الذي تتبعت دون كلل أصبح في النهاية موضوع بعض أعمالك الأخيرة. وكنت أعرف ذلك، إذ عرضته عليّ في كتاباتك من البداية؛ ففي حين أن سائر الفلاسفة كانوا يكتبون عن "الفلسفة" كانت بالنسبة لك دائماً هي "الفلسفة الغربية". البياض، الغيرية؛ الهوامش، الإزاحة عن المركز: كان واضحاً لي ما أنت بصددده، أية احتمالات تسعى لها، وأية افتراضات مسبقة تحاول أن ترحّز. لذا أعطيت كتابي عنواناً يلمح لمقالك، وهو "أساطير البيض". واسمح لي أن أذكرك بافتتاحية ذلك الكتاب:

«لو كان ما يعرف بما بعد البنيوية نتاج لحظة تاريخية واحدة،
فلعل تلك اللحظة ليست مايو ١٩٦٨، بل حرب الاستقلال
الجزائرية - ولا شك أنها عرض ومحصلة في آن معاً. وفي هذا

(1) Derrida, 1982, p. 213.

الصدد فمما يذكر أن كلاً من سارتر وألتوسر وديريدا وليوتار
وغيرهم إما ولدوا في الجزائر أو كانت لهم صلة شخصية
بأحداث الحرب»^(١).

"ما بعد البنيوية"، كان هذا فيما مضى مصطلحاً مخيفاً باعتباره نوعاً من
العنف المعرفي، وكان دائماً يمثل صدئ لعنف الجزائر استهلك نفسه في انتفاضة
على ثوابت المدينة الفلسفية والسياسية الهادئة، ثورة نشبت كما قلتُ «في اللحظة
التي بدأ فيها النسق الفكري الأساسي الذي أفرزته المغامرة اليونانية - الأوروبية
في اجتياح البشرية كلها» وفي تحقيق "هيمنة عالمية". هي فرض كما تسميها الآن
"سيادة جوهرها استعماري دائماً"^(٢). من البداية إذن كان هدفك العولمة الغربية كما
نقول في أيامنا هذه، فكرية في شكلها لكنها مادية في تأثيراتها، ومركزية أوروبا
في ثقافة الغرب - «لا شيء سوى المركزية العرقية الأقوى في عملية فرض
نفسها على العالم»^(٣). وكنت أعلم من البداية أن هذا ما تعمله، وحاولت في كتابي
هذا أن أعيد ترجمة ما كان يعتبر حتى تلك النقطة الإستراتيجيات الفلسفية أو
الأدبية للتفكيكية في الإطار المؤلم للتاريخ الاستعماري وبعد الاستعماري. وكيف
أعيد كتابة التاريخ، بينما كان نموذج التاريخ نفسه نتاج التاريخ الذي أريد أن أعيد
كتابته؟ إشكاليته تماماً. وكان نقدك للفلسفة ومفهوم التاريخ بدءاً من هابسترل هو
الذي دلني على الاحتمالات الأولى وطرح عليّ "نسق نقد" يهز تاريخ الغرب من
جذوره؛ إستراتيجيتك للتأثر بعد الاستعماري، للإسقاط - أنت يا من تعلمت في
المدرسة في الجزائر وبطريقة تربوية استعمارية أصيلة أن "التاريخ" هو تاريخ

(1) Young. 1990. p. 1.

(2) Derrida. 1978. pp. 82. 297; 1996. 39-40. 59.

(3) Derrida. 1976. p. 3.

فرنسا: "انضباط غير معقول، حكايات خرافية وكتاب مقدس، وعقيدة تلقين لا تُمحي من عقول أبناء جيلي" (١).

أو كما وصفها إعجاز أحمد:

«روبرت ينج الذى كرس نفسه حتى عقد مضى لنشر ما
بعد البنيوية الفرنسية فى الجزر البريطانية برز فجأة كمفكر
ريادى لما عرف بالنقد بعد الاستعماري: ومع أنه قليلاً ما
يستخدم المصطلح فى "أساطير البيض" فإن الكتاب كان أول
محاولة منه للإيقاظ على حقيقة الاستعمار، ولكن فى عالم يسكنه
الفكر بعد البنيوى ...» (٢).

نهج أحمد المميز هنا وهو نهج النقد المختزل يناقض ادعاءه الموضوعية
الماركسية - فهو لا يعلم عن أفكارى فى "الجزر البريطانية" قبل كتابة "أساطير
البيض" إلا قدر ما أعلم عن أفكاره فى الولايات المتحدة قبل كتابة "فى النظرية" حيث
«كرس نفسه تماماً تقريباً لنشر ترجمات الشعر الأوردى فى أمريكا الشمالية (ولم
لا؟)» (٣). وراء هذه الشخصانية المحببة يقوم نقد أحمد على افتراض أن ما بعد
البنيوية الفرنسية لا شأن لها بـ "المستعمرات السابقة" وأنى حين "أفقت" على واقع
الاستعمار كان الألوان فات، فالعالم كان أصبح مأهولاً ببعيد البنيويين المثاليين
الحالمين. وبشتبك أحمد هنا فى مجاز ضد بعد استعماري شائع يكرر شكله فرضية
الدونية الحضارية التى حلها فانون: أى شئ يعتبر ذا أهمية فكرية أو سياسية فى

(1) Derrida, 1978, p.235; 1998, p. 44.

(2) Ahmad, 1996, pp. 281-2.

(3) Ahmad, 1992, 1969.

الغرب قد لا يكون ذا صلة بـ (ما يعرف بـ) العالم الثالث. حتى حين يكون هو نفسه نقداً للغرب من منظور العالم الثالث. فالنظرية بعد الاستعمارية "لا بد" أن تكون أوروبية لو كان لها تأثير كهذا على الغرب. وديريدا حسب قول بارت مور-جلبرت هو «فى العادة "البعبع" فى الهجوم على اعتماد النظرية بعد الاستعمارية على النماذج المنهجية الأوروبية»⁽¹⁾. ومع ذلك فمن يرفضون النظرية بعد الاستعمارية المعاصرة باسم "العالم الثالث" على أساس أنها غربية هم أنفسهم ينكرون مدخلات العالم الثالث بدءاً من ديريدا، ويتبرأون بالتالى من العمل غير الأوروبى الذى يعترف نقدهم بالدفاع عنه فى اللحظة التى يتبنونه فيه. وفى حين أن الماركسية الأوروبية مستبعدة دائماً بصورة ما من مصطلحات هذا النقد، ففى خارج العقيدة السياسية لحزبى الهند الرئيسين على الأقل هناك نقاش ذو صلة يخلق تعارضاً بين النظرية الغربية وخصوصية تجربة العالم الثالث. وهو ما يفترض أن النظرية نفسها غربية تماماً، فى حين أن الشيء الوحيد المسموح به للعالم الثالث هو التجربة، وهى ليست فعالة فكرياً أو سياسياً كنظرية أو فلسفة خاصة به. ومثل هذا الرأى يرسخ علاقة الكبير بالطفل، والتى كانت تمثل صلب العقيدة الاستعمارية.

أية مناقشة لهذا المفهوم لا بد أن تتناول فرضية أن "العالم الثالث" هو النطاق الوحيد الذى سعى لتحدى هيمنة الغرب. ومع أن البنيوية وما بعد البنيوية نشأتا وتطورتا فى أوروبا فكلاهما كانتا دخيلتين ضد الغرب ومن أصول غير أوروبية. والحقيقة أن البنيوية نفسها نشأت على يد مدرسة براغ كإستراتيجية واعية بذاتها ومعادية للغرب موجهة ضد الفرضيات الحضارية والعرقية الاستعمارية والتراتبية للفكر الأوروبى. لذا استولى عليها مفكرون فرنسيون من أمثال كلود ليفى شتراوس

(1) Moore-Gilbert, 1997, p. 163 نقلاً عن Ahmad, 1992, and Tiffin and Slemon, 1989.

ورولان بارت ممن تحرروا من أوهام فرضيات عالمية الثقافة الفرنسية في أعقاب العنف والمذابح التي سبقت هزيمة الفرنسيين في الهند الصينية والجزائر. وفي هذا الصدد يمكن القول إن كثيرا ممن أنشأوا المواقف النظرية المعروفة في مجملها بما بعد البنيوية جاءوا من الجزائر أو كانوا طرفا في حرب الاستقلال. لم يكن أى منهم جزائريًا حقيقيا بمعنى أنه قادم من الجماعات المحلية العربية أو البربرية أو القبلية أو الشاوية أو المضابيط التي تشكل في مجموعها سكان الجزائر بعد الاستقلال^(١). بل كانوا جزائريين غير أصليين إن صح التعبير، أى ممن لم ينتموا بسهولة لأى من الجانبين - وهى حالة ظهرت في تاريخ الجزائر اللاحق، فالنوعيات المتعددة من الجزائريين "الخلّص" لا تنتمى بسهولة أيضا للدولة الجزائرية. وبعضهم من أمثال ألتوسر كانوا فرنسيين استوطنوا الجزائر (pieds-noirs)، وكان منهم كامو الذى جاء من جماعات مختلطة من فقراء البيض ممن هاجروا من أفقر مناطق المتوسط؛ وكانت أسرة ألتوسر رحلت إلى الجزائر ضمن آلاف غيرهم في أعقاب الحرب الفرنسية البروسية وضم الألزاس واللورين من جانب ألمانيا في سنة ١٨٧١. وأتى غيره من أمثال ديريدا وسيكو مما يعرف بالطائفة اليهودية التي طردت في الأصل مع المور من الأندلس من قبل فرديناند وإيزابلا في القرن الخامس عشر^(٢). أما ممي وهو يهودى مغاربي آخر فولد في تونس ثم تعلم في جامعة الجزائر ثم في السوربون. ورحل غيرهم من أمثال فانون وليونار إلى الجزائر للعمل أو في الخدمة العسكرية، وشاركوا في الثورة بشكل فعال (وكان ببيير بورديو أيضا في الجزائر في الخمسينيات لإجراء بحث أنثروبولوجي)^(٣) وكان

(1) Bourdieu. 1958.

(2) Laloum and Allouche. 1992; Wood, 1998.

(3) Bourdieu. 1958. 1963. 1964. 1979.

يلتقى ديريدا من حين لآخر حيث كان فى الخدمة العسكرية). من ثم يمكن وصف ما بعد البنيوية المرتبطة بهذه الأسماء بأنها النظرية الفرنسية المغاربية؛ وكانت تدخلاتها النظرية تتصل بمهمة فض التراث العقائدى للنزعة الاستعمارية الفرنسية وإعادة صوغ المقدمات المنطقية للثقافة الاستعمارية الأوروبية وفرضياتها ومراسمها.

تقول هيلين تيفين: «تظل الفلسفة بعد البنيوية فى خدمة القمع، وإن كانت لها فائدة محتملة. والفرضية هنا أن "الفلسفة بعد البنيوية" لا تزيد عن أسطورة أوروبية بيضاء أخرى، ومن الواضح أن تيفين لم تتصور أن "الآخر" قد يكون الآن بدون الكتاب بنفسه. وكما تقول سبيفاك عن نقد مماثل لكتاباتهما: «عندما تعنفنا (سبيفاك وبابا وجانمحمد) بنيتا بارى لفشلنا فى الإصغاء للأهالى أو فى تركهم يتكلمون، فهى تنسى أن ثلاثتنا من ما بعد الاستعماريين من "الأهالى" أيضا ... فحتى ما بعد الاستعماري المناضل أصبح عاراً»⁽¹⁾. ولا يتطلب تعليق تيفين إلا قلباً فاضحاً لا يصدق لوضعية الفاعل: الحقيقة أن ما بعد البنيوية أفرزها القمع، إذ نشأت فى جزء كبير منها من التجربة الاستعمارية. والبنية التى هى بعدها هى النزعة الاستعمارية، الآلة الإمبريالية. وتفكيكها فكرة العمومية نشأت عن تجربة وأنماط مقاومة الأنظمة الجمعية للدولة الاستعمارية المتأخرة لا سيما الجزائر الفرنسية. وما من آلة أفلحت كهذه وكان يعاد نشرها غالباً فيما بعد، حيث كان الليبراليون دائمي الخوف فى العاصمة. وكانت الفاشية كما يشير سيزار هى النزعة الاستعمارية أو الشمولية الاستعمارية جىء بها إلى الديار فى أوروبا. فالشمولية استعمارية دائماً - سواء خارجياً أو داخلياً. وفى أعقاب الإمبريالية، وبعد الفاشية

(1) Spivak, 1993, p. 60.

وبعد السنالينية، حان الوقت لتحدى مفهوم الجماعية الذى قامت عليه فكرتنا الدولة والحزب، والذى رأى لوكاش أيضا أنه أداة تحدى الرأسمالية. وسعى سارتر جاهدا لإعادة صوغ نظرية ماركسية للتاريخ تسمح أيضا بالتدخلات الفاعلة لعناصر التاريخ، بينما ترتقى إلى الجماعية وإجمال عمليات التاريخ. وبما أنه شارك بنفسه فى قتال النازى باعتباره عضواً فى المقاومة الفرنسية فلا بد أنه لم يفاجأ تماماً عندما أخفق فى إنهاء جدله الفلسفى. كانت حركته الرئيسة التى زادت الأمور تعقيدا، والتى تظهر فى نهاية المجلد الأول من "نقد العقل الجدلى" بوصفها الافتتاحية التى لا تسمح لهذا العمل بالانتهاء هى إيجاد أول فلسفة ماركسية للتاريخ كانت النزعة الاستعمارية والعنف المتوطن فى نظام الحكم الاستعمارى تمثل العنصر المحورى فيها: «العنف كفكرة برجوازية موجود فى استغلال البروليتاريا كعلاقة متوارثة للطبقة المهيمنة بالطبقة المقيورة ... والعنف بوصفه التطبيق العملى لهذا الجيل من البرجوازية يكمن فى الاستعمار»⁽¹⁾. وكان تأكيد سارتر على دور العنف من أمارات التأثير المباشر بفرائنس فانون أشهر أبناء الجزائر بالتبى، والذى ذهب إلى أن «الاستعمار ليس بألة تفكير ولا جسما ذا ملكات استدلالية. إنه العنف فى حالته الأولية ولن يمتثل إلا إذا ووجه بعنف أكبر»⁽²⁾.

وبعد ١٩٦٢ توافد على باريس المزيد من أهالى الجزائر والفرنسيين ممن استوطنوا الجزائر والمنفيين، وكانت قلة من 'ما بعد البنيويين' 'فرنسيين أصلاً'. وفام ألنوسر بالحركة الأونى. وكان شأنه شأن ليوتار، ممن عايشوا 'الحكم الذاتى النسبى' للجهاز الاستعمارى فى الجزائر وخضوعه لحكم باريس فى الحالة الأخيرة دون غيرها، وكان هذا يوحى بأن الحالة بعد الاستعمارية وبعيدا عن وجودها فى

(1) Sartre, 1976, p. 719; 1991; Young, 1990, 28-47.

(2) Fanin, 1967, p. 48.

وضع سلبي باعتبارها تأثيراً مماثلاً للرأسمالية قد تشارك في تحرير النزعة الاقتصادية التي يفترض أنها تعمل في العاصمة من خلال المجالات المنفصلة عن القلب والحد شبه الخارجى والمحيط الخارجى^(١). وذهب ديريدا إلى أبعد من ذلك وأعاد نشر رأى سارتر القلق الذى يرى أن «الإجمال لا يتحقق قط، وأن العمومية لا توجد في حالتها المثلى إلا في شكل عمومية مجملة»^(٢). يقول ديريدا إن الإجمال كان في الحقيقة مستحيلًا من الناحية التطبيقية، ومن حيث المفهوم أيضًا: «فبدلاً من أن يكون مجالاً لا ينضب كما في الفرضية التقليدية، وبدلاً من أن يكون شديد الاتساع، هناك شيء مفقود فيه، مركز يمك بلعبة البدائل ويثبتها»^(٣). والمركز لا يحتمل كما يقول يانيس عشية استقلال أيرلندا. ويقر ديريدا بأن النزعة الاستعمارية وتشغيل الجهاز الاستعماري نجمت عنها تأثيرات غير منضبطة سياسياً وفكرياً. هذه التأثيرات كان من الممكن حينئذ إعادة نشرها ضده. من ثم فديريدا ليس فرنسياً ولا جزائرياً، وهو دائماً عالمى ومناهض للقومية، ناقد للمركزية العرقية الغربية من أول صفحة في كتابه *Of Grammatology*، ومنشغل بالعدل والظلم وأوجد التفكيرية كإجراء لإزالة الاستعمار الفكرى والثقافى في العاصمة التى كان أبحر إليها في *Ville d'Alger* في سنة ١٩٤٩، والتي كان عاد إليها بعد أداء الخدمة العسكرية في الجزائر من ١٩٥٧ إلى ١٩٥٩ باسم فرنسا كوطن لم يتوقع أية ازدواجية في الولاء، مع أنه نبذه وتبرأ منه ثم عاد ليعترف به ويمنحه جنسيته. وكانت العملية الجراحية للتفكيرية موجهة دوماً لهوية العنف الوجودى الذى يدعم الأنساق الغيبية والعقائدية الغربية بالقوة والعنف الفعلى اللذين حافظا على أمم الغرب في سياساتها الاستعمارية والإمبريالية، وهى علاقة هيكلية للقوة كان لابد من حلها إذا أريد قلبها. وهذا الانشغال بمواجهة القوة والعنف وما لهما من تأثيرات

(1) Meynier, 1981; Prochaska, 1990.

(2) Sartre, 1963, p. 78.

(3) Derrida, 1978, p. 289.

على التاريخ والسياسة والأخلاق واللغة كان دائماً جانباً أساسياً في فكر ديريدا من بواكير أعماله "عن علم القواعد" (١٩٦٧)، "الكتابة والاختلاف" (١٩٦٧)، "هوامش الفلسفة" (١٩٧٢) فصاعداً.

ب) دع المحارة القديمة تنفتح

«الظواهر التي تشغلني هي تلك التي تضي على الحدود ضابية وتجاوزها وتظهر مكرها التاريخي وعنفها أيضاً، أي علاقات القوة التي تتركز فيها وتتمركز طويلاً. ومن لديهم حساسية تجاه كل أركان "الكريئة" ... يقدمون ذلك أكثر من غيرهم»^(١).

كان ديريدا نفسه أت من الهوامش، من البيار على هوامش مدينة الجزائر، إلى باريس المركز الحضري. وفي الجغرافيا السياسية للتفكيك الاستعماري، وفي حين كانت النزعة الاستعمارية البريطانية لا شيء، إن لم تكن عجيبة كانت النزعة الاستعمارية الفرنسية تعمل حسب ما وصفه ليوبولد شقيق فرديناند دي سوسور الذي تجنس بالجنسية الفرنسية بعد عمله ضابطاً في البحرية الفرنسية في الهند الصينية بأنه "مركزية مفردة"^(٢). فيقول إن الثقافة الفرنسية لديها:

«ميل نحو التجانس والبساطة والتناسق، وبغض لكل ما هو متباين ومركب وغير متوافق ... فأوجدت المركزية المفردة في الإدارة...»^(٣)

(1) Derrida, 1998, p. 9.

(2) de Saussure, 1899, p. 16.

(3) de Saussure, 1899, p. 307.

ويقول دى توكفيل فى سنة ١٨٤١ بعد ما لا يزيد عن إحدى عشرة سنة من أول غزو فرنسى للجزائر: «حاول سيدى أن تتصور أطفال الصحراء هؤلاء الأذكاء الذين لا يُغلبون حين يقعون فى شرك شكليات بيروقراطيتنا المعقدة ويُجبرون على الامتثال لبطء مركزيّتنا ونظاميّتها ومستنداتها وتفصيلها الدقيقة»^(١). وقضى الغزاة الفرنسيون على النظام الإدارى المحلى، واستبدلوا به إدارة مركزية تقوم على إنتاج المستندات الرسمية. الكتابة والإمبريالية، عنف الحرف، وهو موضوع تناوله أنجل راما باقتدار فى وصفه ما سماه "المدينة المتعلمة" فى حالة أمريكا فى ظل الاستعمار الإشباني^(٢). وكان اختراق ديريدا عبر إعادة صوغ علاقة الكتابة بالمركزية، وهو موضوع تناوله على صعيد فلسفى لا على صعيد تاريخى، ولكن بدون أن يترك التاريخ طليقا من قيوده. وتفكيك الأشكال المتعددة للوسطية أو الرمز أو التركيبى لا يكون له معنى إلا فى سياق المركزية المطلقة للنظام الإدارى الفرنسى. وبعد أربع سنوات من انسحاب فرنسا من الجزائر طرح ديريدا عن طريق مفهومه للمستندات الرسمية فكرة بنية بلا مركز، وإذا لم يكن ذلك مطروحا فالنهج المعقد فى الإنسانيات، والذى تنتظم البنى فيه حول مراكز وأصول ونقاط حضور وقوة، بينما تظل حدودها منيعة ومفتوحة. مفتوحة لأناس مثله. وبين المركز والهامش يجد ديريدا زاوية انحراف وحركة متعرجة لاقتصاد مفكك، من مقاومة راسخة فى تجانس النسق، ويحدد عطله فى النقطة التى يحاول أن يرسم فيها حدوده. وفى أى نسق قوة هناك دائما مواضع قوة مفروضة، وبالتالي تسمح بالضغط والتدخل. فالقوة وأثارها فى اللغة والتى يجب أن يكون ثم خلاص منها أو على الأقل إخضاعها للمقاومة، والجنون باعتباره الآخر المستبعد لتشغيل

(1) de Tocqueville, 1988, pp. 40-1.

(2) Rama, 1996.

العقل، بنى الداخل/الخارج، الذات والآخر، تسلط العنف فى الفارق بين الذات والآخر، العلاقة الأخلاقية بالآخر، الاختلاف، التباين، الفروق فى الهوية، الهوية المختلفة عن ذاتها، الترجمة، الإزاحة، انتهاك الهامشى، التابع الهدام، اعتماد المركز على الهامشى أو المستبعد، الانتشار ومفهوم شتات بدون نقطة النهاية لعودة نهائية، وفوق هذا وذاك التاريخ بوصفه عنفاً وجودياً وأخلاقياً وفكرياً، كل هذه مفاهيم شكلت موضوعات لكتابات ديريدا الأولى. ويدوى مفهوم المحو ويستتكر الحملات العنيفة التى حاول بها الجنرال بوجو فى البداية أن يخضع الداخل الجزائرى. وكان ديريدا الذى قدر له أن يلتحق بمدرسة ثانوية من الغريب أن كانت تسمى "مدرسة بوجو" يمثل أثر ذلك الغزو الذى جاء ليحتم على نسقه الخاص.

هذه المفاهيم كلها أتاحت فرصة إعادة تعريف المواقف الثانوية سواء ضمن المعايير الحضارية الغربية أو خارجها، ولكنها مبنية على سياسة طابور خامس «ضرورة معايشة المرء للتصور التقليدى لكى يقضى عليه»⁽¹⁾. وأدرك ديريدا تأخر ما بعد الاستعماري وأن النسق بعد الاستعماري يعمل وفق ما سمته بارثا شاترجي "خطاب ثانوي"، أى إن تراث النزعة الاستعمارية هو أن دول ما بعد الاستعمار تُركت مشبعة بالمفاهيم السياسية الغربية⁽²⁾. وأصبح وضع الفاعل بعد الاستعماري حسب تعبير سبيفاك هو أن عليه أن يعايش تراث النزعة الاستعمارية الفكرى والحضارى والعقائدى الكامن فى البنى والمؤسسات التى شكلت حالة الاستقلال، وهو موقف يصنفه سبيفاك ضمن سوء استعمال الألفاظ - فراغ لا يريد ما بعد الاستعماري أن يسكنه ولكن ليس لديه اختيار⁽³⁾. والتفكيكية أقيمت على «مشكلة حالة

(1) Derrida. 1978, p. 111.

(2) Chatterjee. 1986.

(3) Spivak. 1993.

خطاب تستعير من تراث المصادر اللازمة لتفكيك ذلك التراث نفسه»⁽¹⁾؛ وتمثل بديلاً إستراتيجياً لسلبية نظرية الاعتماد أو قومية العودة لتراث الغرب الأصيل من جانب الأطراف المتشددة التي تتعامل مع الحاضر بالتوصل من الماضي.

وإلى جانب توزيع سلطات المركزية والعمومية والعنف اللازم لفعاليتها الإستراتيجية اهتم ديريدا أيضاً بالتركيز على العنصر الآخر في المزيج الغربى، وهو العقلانية ومنطق العقل. ولم يحبذ استبدال اللا عقلانية قط كما يفترض البعض. بل كان تحركه فى مجمله أدق وأصعب من أن يُحترز منه. كان رأيه أن العقلانية تعتمد على سلسلة قرارات منطقية يمثل كل منها تأويلاً. وتفكيكية أى نص تتكون من تعطيل هذا السرد التأويلي وبيان أنه يمكن تأويله فى تسلسل منطقى مختلف لا يتوافق مع الأول. فيقول مثلاً عن هيجل:

«النص الهيجلى كغيره لا يتألف من قطعة. ففى حين يحترم المرء تماسكه التام يمكنه أن يفكك طبقاته ويوضح أن يأول نفسه: فكل اقتراح هو تأويل يحال لإصدار حكم تأويلي. وضرورة الاستمرارية المنطقية هى الحكم أو الوسط التأويلي لكل التأويلات الهيجلية. وفى تأويله السلبية بأنها جهد، وفى رهانه على لغة الخطاب والمعنى والتاريخ وما إلى ذلك كان هيجل يراهن ضد اللعبة، ضد الحظ.

وبما أنه ليس ثم منطق من الآن فصاعداً معنى التأويل، ولأن المنطق تأويل، فإن تأويل هيجل نفسه يمكن تأويله - ضده ...

(1) Derrida. 1978, p. 282.

وإعادة التأويل تكرر زائف للغو الخطاب الميجلية. وفي مسار
هذا التكرار هناك إزاحة يمكن إدراكها بالكاد تفكك كل
المفاصل وتخرق النقاط الملتحمة بخطاب مقلد. فتنشر ارتعاشة
تدفع الحارة القديمة كلها للتصدع»⁽¹⁾.

هنا يصل ديريدا لأقرب نقطة يصل إليها لتعريف التفكيكية كنهج تحليلي -
كأن الحاشية المرفقة عن "نهج" مستقى من باتاى لا تزيدها وضوحاً:

«كل اقتراح تأويلي بطبيعته يمكن تأويله باقتراح آخر. من
ثم فإذا واصلنا بحذر وظللنا في الوقت نفسه في نص باتاى يمكن
لنا أن نفصل تأويلاً عن إعادة تأويله ونسلمه لتأويل آخر مقيد
باقتراحات أخرى للنسق»⁽²⁾.

والتفكيكية تتكون من إعادة التأويل هذه عبر تكرر زائف: والتاريخ بعدد
الاستعماري يستخدم هذا النهج ضد السرد التاريخي للنزعة الاستعمارية التي قدمت
حتى الآن. وتستعين السياسة بعد الاستعمارية بهذه الأنماط من إعادة الانتشار ضد
أنساق تُبقى على واقع اهتمامات الحضر.

ج) البنيوية والعقلانية البدائية والتفكيكية

عندما جاء ديريدا إلى باريس كانت كل أحزاب اليسار بما في ذلك الحزبان
الاشتراكي والشيوعي ملتزمة بالإبقاء على فرنسية الجزائر. وقدّر لجماعة

(1) Derrida, 1978, p. 260.

(2) Derrida, 1978, p. 338.

"الاستراتيجية أو الهمجية" اليسارية المتطرفة الصغيرة التابعة لليوتار أن تكون من الاستثناءات القليلة الجديرة بالاحترام من هذه القاعدة؛ وكان التزام سارتر بالنضال في سبيل الاستقلال سبباً رئيساً لرفضه الانضمام للحزب الشيوعي^(١). ووضع ذلك الجزائريين والمغاربة المتفرنسين في موقف متأرجح من الماركسية الفرنسية التي كانت آنذاك العقيدة السياسية السائدة بين المثقفين الفرنسيين^(٢). وسرعان ما وضع ديريدا التابع المستعمر الذي يحمل تأثيرات التاريخ الحديث المعقد للجزائر الفرنسية وجدانها في موقف هامشي من السياسة الاجتماعية والثقافية التي كانت لاتزال استعمارية لباريس العاصمة. ولكنه سرعان ما أدرك أن نشأة البنيوية من ١٩٤٥ فصاعداً أطلقت على مستوى نظري عملية استقلال ثقافي بتحويل وجهة الأنثروبولوجيا الوصفية النقدية التي نشأت لتحليل الثقافات غير الغربية إلى ثقافة الغرب نفسه. وكان كلود ليفي شتراوس يهتم بصفة خاصة بإيضاح أن البنية الذهنية قاسم مشترك بين البشر جميعاً وقدراتها واحدة وليست مكونة من تراتبية متفاوتة. وعلى الرغم من القيود بعد الحديثة على النزعة الأممية فلا بد من إشهار سلاح الأممية دائماً في مكافحة العنصرية. والبنيوية كنهج وكما كان منتقدها يقولون دائماً لم تكن تفرق بين مختلف الثقافات (غربية وغير غربية) أو حتى بين مختلف أنماط الثقافة ("رفيعة" و"دنيئة") في الغرب؛ فكانت من ثم ديمقراطية وتؤمن بالمساواة، ولا تكثر بجماليات القيمة والتقويم والتمييز والذوق، والتي أشهت في الغرب لدعم مزاعم التفوق الحضاري. وبالطريقة نفسها فند ليفي شتراوس التأثيرات الذميمة للفصل الذي يعد محورياً في مفاهيم الغرب عن الثقافة بين المتحضر والبدائي ببيان أن المنطق "البدائي" لا يقل فعالية وانضباطاً في نهجه عن

(1) Lyotard. 1993; Lamouchi. 1996.

(2) Derrida, 1980, p. 22.

انضباط العقلانية الغربية نفسها^(١). وكانت وجية عمله كله ضد المركزية الأوروبية وتناقض فرضية التفوق الحضارى والاختلاف الغربى.

وما يعرف بـ "تقد" ديريدا للبنىوية - والذي يقال إنه أطلق حركة ما بعد البنوية برمتها - يحلل ليفى شتراوس حتى يبين أن هذين الاحتمالين المنطقيين كانا فاعلين ضمن فكره هو نفسه. فأوضح ديريدا أن نصوص ليفى شتراوس نفسها تعمل بأنماط شتى من المنطق المركب؛ فنهجه الاكتشافى الذى قدر له أن يصبح محورياً فى إستراتيجية التفكير يستعين بالمفاهيم نفسها التى يريد أن يعطلها وفى الوقت نفسه «يحافظ على شىء ينتقد قيمة حقيقته كأداة». أى إنه يفصل أدوات المنهج عن الحقيقة التى يتصورها ذلك المنهج:

«... يبقى على كل تلك المفاهيم فى نطاق الاكتشاف التجريبى بينما يدين هنا وهناك حدودها ويعاملها كأدوات لايزال من الممكن استخدامها. ولم تعد ثمة قيمة صدق تعزى لها؛ وهناك استعداد للتخلي عنها إن لزم الأمر، لو ظهرت أدوات أخرى أكثر فائدة. وفى الوقت نفسه تستغل فعاليتها النسبية ويستعان بها للقضاء على الآلية القديمة التى تنتمى لها، والتى تعد هى نفسها قطعاً منها»^(٢).

ويرى ليفى شتراوس على خلاف دعاوى المركزية العرقية الغربية أن "الفكر البدائى" لا يقل عقلانية عن الفكر الغربى. ويشير ديريدا إلى أن إثبات ذلك فى "الذهن الهمجى" ينتقل ليفى شتراوس نفسه إلى نوع من المنطق النقيض يدمج

(1) Lévi-Strauss, 1968.

(2) Derrida, 1978, p. 284.

كليهما. فمن ناحية، يواصل الباحث الأنثروبولوجي الاستعانة بتضاد الطبيعة/ الثقافة الذى ينسف صدقه عمله، بينما يقدم من ناحية أخرى حديثاً عن نهجه: فهو يعارض العالم أو المهندس أو الفنّى الذى يصوغ فكرة أو يضع خطة أو نموذجاً أو رسماً فنياً مجرداً ثم ينشئ المفعول، وفقاً له وتكون بناه متسقة وتتفق مع نهجه باعتباره "شطارة" (bricolage). و"الصنائعى المتعدد الحرف" (bricoleur) هو البارِع فى كل شيء:

«المتعدد الحرف» بارِع فى أداء عدد كبير من شتى المهام؛ لكنه على خلاف المهندس لا يوقف كلاً منها على توافر المواد الخام والأدوات المعدة لغرض بعينه ... قواعد لعبته أن يتصرف "بما تيسر"، أى بمجموعة أدوات ومواد محدودة وأيضاً غير متجانسة لأن ما تشمله لا صلة له بالمشروع الراهن أو بأى مشروع، بل هو النتيجة المحتملة لتجديد مخزونه أو الحفاظ عليه بالاحتفاظ ببقايا عمليات بناء أو هدم سابقة (les résidus de constructions et de destructions antérieures). ومجموعة أدوات "المتعدد الحرف" ... لا يحددها إلا استخدامها المحتمل أو عبارة أخرى وبلغة "المتعدد الحرف نفسه" لأن العناصر تُجمع دائماً أو يُحتفظ بها بناءً على مبدأ أنها دائماً "قد تنفع" (1).

«الحفاظ عليه بالاحتفاظ ببقايا عمليات بناء أو هدم سابقة»: فالشطارة ليست تطبيق نظرية أو نهج جاهز؛ بل تستعين بالبقايا، بما توفر من مواد من عمليات

(1) Lévi-Strauss, 1966, pp. 17-18.

هدم بطريقة نقدية تفاعلية. وإستراتيجية ديريدا هي اعتبار هذه "الشطارة" وصفاً للغة النقدية نفسها. فالمهندس الذى هو أصل نفسه المطلق هو خرافة فى جوهره: «إذا اعتبر المرء "الشطارة" ضرورة استعارة مفاهيمه من نص تراث ما أقل أو أكثر تماسكاً أو انهياراً فلا بد من القول إن كل حديث يعد متعدد الحرف». ويواصل ديريدا فيقول إن نية ليفى شتراوس المزدوجة بإنتاج نصوص علمية وشاعرية-أسطورية فى أن تشكل فى الأساس نموذجاً لكيفية عمل لغات الخطاب وتنتج معانى «متناقضة بصورة مطلقة حتى إذا عايشناها وتصالحنا معها فى اقتصاد خفى»⁽¹⁾. ثم يتقدم خطوة ليبين كيف تعمل مثل هذه المنطقيات المتعددة والمميزة فى الأساطير غير الغربية أو فى نهج ليفى شتراوس فى الجدل، بل فى أرفع تجليات فكر وعقلانية الغرب فى موارثه الفلسفية. والفلسفة الغربية كما ، أبنا، والنسب يعرف الغرب نفسه من خلالها جزئياً تعمل بهذا النوع من المنطق المزدوج، والذى يجمع بين أسطورة وأسطورة كونية، أسطورة العقل من أجل العقل.

الميتافيزيقا - أساطير البيض التى تتجمع من جديد وتعكس ثقافة الغرب: يرى الرجل الأبيض فى أسطوره والأساطير الهندوأوروبية وكلمة الرب، أى أساطير عقله، النمط الكونى لما لايزال يود أن يسميه العقل. وهو ما لا يمر دون سجال⁽²⁾.

من ثم يمكننا القول إن التفكيكية نفسها شكل من الاستقلال الثقافى والفكرى يكشف النية المزدوجة لفصل النهج العقلانى عن حقيقته.

(1) Derrida, 1978, pp. 285, 293.

(2) Derrida, 1982, p. 213.

د) الهوية كفارق

ليس من قبيل المصادفة أن عديداً من المفاهيم التي أوجدها ديريدا سرعان ما امتدت لتشمل التجربة الاجتماعية والسياسية للأقليات. فهذا هو المصدر الذي جاءت منه. وكانت الإشكالية مختلفة لا شك عن إشكالية جدليات حركات التحرر الوطني، موقف المستعمر والمستعمر، لأن موقف الأخير ما كان ليتشكل بالجمع بين كل من نشأوا مختلفين في هوية واحدة تقوم على معارضتهم الذات، أي المستعمر.

وفي فترة ما بعد الاستعمار كانت معارضة التماثل والاختلاف أساسية بالنسبة لمن هم خارج الغرب وبالنسبة للأقليات في داخله. ومنذ ديريدا أصبحت الهوية تشير لا للتماثل، بل للاختلاف. ويعرف معجم أوكسفورد كلمة identity (هوية) بأنها العلاقة التي تعبر عنها علامة التساوي (=) في الرياضيات والمنطق، وبأنها التماثل المطلق، الفردية، حالة كون المرء شخصاً بعينه في كل المواقف والظروف وعلى مر الزمن (قد نتساءل عن يكون هذا الشخص؟). ولكن لو كانت الهوية هي التماثل فهي أيضاً الاختلاف - فهي لا تعرف إلا باختلافها عن غيرها. والهوية كمفهوم تتسم بخاصية غير مألوفة هي استدعاء نقيضها الاختلاف بشكل فوري وبالضرورة. والهوية تتأكد في المقام الأول بتمييز الشخص أو الشيء عن شخص أو شيء غيره. وكبنية المجاز التي يقول أرسطو أنك لا يسعك أن تحدد ماهية شيء إلا بتحديد نقيضه، وبالتالي فلكي تحدد من أنت عليك أن تقول من لست هو. في الوقت نفسه تعلن سياسة الهوية أيضاً نمطاً من التماثل بين شخصين أو أكثر. فسياسة الهوية لا تعمل إلا بتأكيد هذه الأشياء في وقت واحد: الفرد يؤكد ذاته

كجزء من جماعة، لكن الجماعة تعرّف نفسها باختلافها عن الجماعة السائدة. من ثم فانت تؤكد اختلافك (عن الجماعة السائدة) بإعلان توحد مع جماعة غيرها تختلف في تعريفها نفسها.

هذا الفصل غالباً ما ورد تصور له من وجهة نظر الجماعة السائدة، لا سيما من خلال هيجل وسارتر وليفيناس ولاكان باعتباره فصلاً للذات عن الآخر. فتؤخذ الذات على أنها تمثل الجماعة السائدة التي تعد هويتها معيارية وزائفة. إلا أن هذه الهوية المريحة لا تدعم إلا بإيجاد آخر تعرّف ضده. وفيما يتصل بالنزعات القومية والانتماءات العرقية فيأخذ ذلك شكل جماعة مجاورة (إنجليزي في مقابل فرنسي)، بينما يدعمها في الوقت نفسه تمييز داخلي (إنجليزي في مقابل سلتي أو يهودي، تبادل الأخيران أماكنهما في القرن التاسع عشر). والمبدأ نفسه يسرى على الهويات الجنسية - الرجل في مقابل المرأة، السوى في مقابل الشاذ، الخ. وتنتج إحدى الحجج الرئيسة لسياسة الهوية ضد بنية السلطة في هذا التراث، وضد حقيقة أن هوية الآخر لا تعرّف إلا في علاقتها بهوية الذات. فهي ليست سوى صورة سلبية لهوية الجماعة السائدة؛ وهكذا ففي حالة المرأة مثلاً ففي حين يعرف الرجل نفسه بأنه نشيط ومتقف ويشارك في مجال الثقافة توصف المرأة بأنها سلبية ومادية وتنتمي لنطاق الطبيعة. فـ "الآخر" فئة متكاملة تنطبق على أية أقلية متميزة تماماً بدون أية ميزة خاصة بمجرد أنهم "آخرون".

والانتماء العرقي يعرف من منظور مشابه تماماً ومؤنث غالباً في علاقته بالجماعة السائدة المذكورة ضمناً. فهو عرقي لأنه آخر. وهي آخر لأنها عرقية. هذا الضرب من تمييز الانتماء العرقي بوصفه اختلافاً يتوافق مع النموذج الأساسي الذي قال به إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق"⁽¹⁾. فهوية الآخر الشرقي الوحيدة تأتي من علاقته بالغرب، وليس غريباً أن يثبت أنها ليست سوى مرآة يرى فيها

(1) Said, 1978.

الغرب الأجزاء المرفوضة والمنكرة من نفسه. وواقع ما فيها فعلينا لا يؤثر البتة على هوية الآخر كآخر. وللسبب نفسه كما يقول سعيد فالشرق لا وجود له في ذاته. ليس ثم شرق "حقيقي" لأن الشرق بناء غربى في المقام الأول. الشرق جزء لا من المكان الجغرافى، بل من هوية الغرب. فالشرق كمرآة دوربان جراى - صورته مكونة من كل ما هو مرفوض من الغرب. وبالطريقة نفسها فالهوية الذكورية الأبوية تحتاج لهوية أنثوية منقادة كجزء من نفسها حتى تكون نفسها. ولا وجود لإحدهما بمعزل عن الآخر. من ثم فلكى تعرف أية أغلبية نفسها لابد أن «تفصل نفسها فد الوقت نفسه عما ليس منها» وتظل مع ذلك «تتأبها الهواجس مما تسعى لإبعاده»⁽¹⁾. ولنأخذ مثلاً تاريخياً بعينه: فلنفكر مثلاً في الطريقة التى اتبعت بها ألمانيا النازية فكرة نقاء العرق الآرى لدرجة أنها اضطهدت أقلياتها، بل حاولت محوهم. ومع ذلك يستحيل اليوم فصل الهوية النازية عن علاقتها باليهود؛ فهما مرتبطتان معاً ارتباطاً لا فكاك له. فلا شىء يعرف النازى أكثر من مكانة اليهود فى العقيدة السياسية النازية⁽²⁾. وعلى نقيض مبادئ النازى البسيطة نوعاً لو تعرف آخر بهذه الطريقة فهذا معناه أنه ليس آخر فعلاً، لأن الآخر صار جزءاً من الذات. ولو تحتم على الآخر أن يكون جزءاً من هوية الذات حتى تكون الذات نفسها أصلاً، فإن الذات يمزقها اختلاف يفتحها لاختلاف الآخر ويحدث فصلاً داخلياً. فتصير الهوية غريبة. كما يعنى هذا أن الهوية ليست مكثفة ذاتياً وغير معرفة وفق سماتها الجوهرية، بل لابد - وفقاً لوصف سوسور للطريقة التى تحقق بها الكلمات المعنى بصورة مميزة - أن تعرف بشكل مختلف باعتبارها هوية سلبية لا ماهوية. وأهمية ذلك كما عند سوسور أنه يعنى أن المعنى غير ثابت: فلو كانت هويتك مميزة بهذه الطريقة ففى عرضة للتغيير. فقد تظل دائماً فى حالة إعادة صياغة فى علاقتها بكل ما تعرف سابياً به. فتتحول الهوية إلى عملية:

(1) Weber, 1982, p. 33.

(2) Hutton, 1999.

«لا، فالهوية لا تُعطى ولا تؤخذ ولا تكتسب؛ فلا تبقى إلا عملية التماهى اللا متناهية والوهمية»^(١).

لكن الأمر ليس سهلاً كما فى نموذج سوسور، فوصفه للاختلاف لا ينطوى على علاقة سلطة هيكلية. فالاختلاف عند ديريدا ينطوى دائماً على عنف التدرج الهرمى، أو لا مساواة مفروضة^(٢). لذا فتحليل هيجل للسيد والعبد أكثر فائدة عنده. وفى كتاب "الظواهرية" يرى هيجل أن السيد يعتمد على إقرار العبد بوضعه السيادةى، وهى حالة تبدأ بنية السلطة فيها فى الانعكاس: فهو ليس سيذاً إلا بسبب العبد، وهو لا شىء بدون هذا الإقرار: «وضعية السيد تكمن فى العبد»^(٣). ومن حيث واقع السلطة فقد يمثل ذلك قدراً ضئيلاً من الموازنة بالنسبة للعبد تتجاوز إعطائه شعوراً بالهشاشة الميتافيزيقية لسلطة السيد. أما من حيث الهوية فهو يوجد فارقاً كبيراً. فما يبينه هيجل هو أن السيادة مفهوم جدلى يتكون جزئياً من عكسه. فالسيادة لابد أن تشمل العبودية فى داخلها حتى تتحقق. وبنية السلطة هذه كما يوضح قانون مرة أخرى من خلال كوييف قابلة للانعكاس دائماً^(٤).

مفردات بنية السيد-العبد الهيكلية تتكرر دائماً حتى الآن كمفردات الذات والآخر. «فالذات كلٌ عنيف» كما يصوغها ليفيناس بإيجاز^(٥). وفى "قتل الآخر" نتناول سيكو هذه الفكرة نفسها من واقع تجربتها:

«أنا آتية من عصيان، من رفض عنيف ومباشر لما يحدث
على خشبة المسرح التى أجدنى على حافتها ... تعلمت أن أقرأ،

(1) Derrida, 1998, p. 28.

(2) Derrida, 1981, p. 41.

(3) Derrida, 1978, p. 255.

(4) Fanon, 1967, p. 66.

(5) Derrida, 1978, p. 119.

أن أكتب، أن أصرخ، وأن أتقياً في الجزائر. واليوم أعرف
بالتجربة ألا قبل لأحد أن يتخيل حال فتاة فرنسية جزائرية؛
فلا بد لك أن تكون هي، أن تمر بتجربتها. فتكون رأيت
"الفرنسين" في "ذروة" العمى الإمبريالي، كيف يسلكون في بلد
يسكنه بشر كأنه مكان تقطنه أشياء، أو عبيد بالفطرة. تعلمتُ
كل شيء من هذا المشهد الأول؛ رأيتُ كيف أقام العالم
(الفرنسي) المتفوق المتحكم المتحضر سلطته على قمع الأهالي
الذين أصبحوا فجأة "غير مرئيين"، كأهم شغيلة، عمالة
مهاجرة، أقليات "لونها" خطأ. والمرأة. غير مرئية كإنسان.
ولكنها تعتبر أداة بالطبع - قدرة، غيبة، كسولة، ذليلة، إلخ.
والفضل يرجع للسحر الجدلي الميت. رأيتُ أن الدول الكبرى
النبيلة "المتقدمة" تقيم كيانها على إقصاء ما هو "غريب"، إقصاؤه
دون نبذه؛ أى استعباده. إيماءة عادية من التاريخ: لا بد من
وجود سلالتين - سادة وعبيد»⁽¹⁾.

أوضح المبعد الروسي ألكساندر كوييف أن ثنائية السادة والعبيد عند هيجل
يمكن تسييسها لتصير فلسفة ثورية عنيفة، إلا أن قلب ثنائية الذات والآخر لم تستغل
لما لها من نتائج فلسفية وأخلاقية وسياسية كاملة إلا مؤخراً. وفي تأمله الطويل
للعلاقة بين العنف والغيبيات يبدأ ديريدا بإشكالية ليفيناس الأساسية، وهى كيف
يمكن لعلاقة الذات بالآخر أن تتطوى على علاقة أخلاقية غير عنيفة. ومشكلة
مقاربة ليفيناس فى رأيه أنها تبقى على فكرة فصل واضح بينهما. ومن الدعاوى

(1) Cixous and Clément, 1986, p. 10.

الرئيسة التي ساعدت ديريدا على تطوير هذه الفكرة في أعماله تحديه مبدأ أساسيا من مبادئ الفلسفة الأنجلوأمريكية، ألا وهو مبدأ الهوية الذي يرى أن س لا يمكن أن تكون س وألا تكون س في آن معا. وما التفكيكية إلا أن يكون المرء ذاته ومختلفا في آن معا، بل أن يختلف المرء عن نفسه، فيمكن للناس والنصوص أن تحوى كيانات متنافرة تتعايش دون أن يلغى كل منها الآخر. وهو ما يفتح الباب لاحتمال وجود هويات متعددة بل متقلبة أيضا. والطريقة المثلى لتصوير فكرة اختلاف المرء عن نفسه هي تمييز مفهوم الاختلاف بين الأشياء - التعريف التقليدي للهوية - عن مفهوم اختلاف في الداخل - نموذجا سوسور وديريدا. وفي عالم الواقع تكون الأشياء كيانات مستقلة ومتميزة، فالطوبه ليست ثمرة بطاطس، لكن المسألة ليست بهذا التميز في اللغة، وبالتالي في الثقافة - فالطوبه لغويا قد تكون صديقا أيضا. واختلافها داخلي. وتقرّد اللغة يكمن في «اختلافها بالنسبة لنفسها: في اختلافها مع نفسها (avec soi) لا اختلافها عن نفسها (d'avec soi)»⁽¹⁾.

والذات والآخر تعمل وفق منطق مشابه. ومع أنه يُظن أنهما متضادان في تعارض ثنائي، الذات في مقابل الآخر، فإن الذات لا يمكن أن تكون الذات بنفسها، بل لابد من أن تُعرّف في مقابل الآخر حتى تكون الذات، حتى يكون لها أي معنى باعتبارها الذات. فالآخر وحده هو ما يجعل الذات هي الذات. لكن هذا يعنى أن الذات لا تكون هي الذات إلا حين تكون هي الآخر بالنسبة للآخر أيضا، «في حين أن الآخر لا يكون الآخر - بالنسبة للذات - إلا حين يكون هو الذات (الأنأ)، والذات لا تكون هي الذات (الأنأ) إلا حين تكون هي آخر الآخر: تبدل الأنأ»⁽²⁾. إذن فالفارق بينهما في داخلهما؛ فالذات والآخر لى يكونا الذات والآخر لابد أن

(1) Derrida, 1998, p. 68.

(2) Derrida, 1978, p. 128.

يختلفا عن أنفسهما. موجز القول إن الاختلاف نفسه فكرة نسبية وليس صفة مطلقة أو أصيلة. ويطلق ديريدا في اشتقاقه اللفظي الشخير على ذلك *differance* بحرف "a" ليوحى بتمائل غير متطابق. فكلمة "ديفرانس" *differance* لا تختلف عن "ديفرنس" *difference* سماعياً، ولكنهما تختلفان في الكتابة. قد يبدو ذلك شيئاً لا يستحق الذكر علمياً، لكن له نتائج مهمة بالنسبة لكل أشكال الاختلاف بما فيها العرقى وبين الجنسين. لذا سارع أنصار الحركة النسائية بالاستفادة من آراء ديريدا. وتكمن أهميتها في وصف الوضع السياسى لجماعة أقلية: أقلية تريد أن تحتج بأن الهوية بوصفها القديم مستحيلة، أى إنها الشيء نفسه ولكنها مختلفة.

والطرح التفكيكى للاختلاف فى "الداخل" له نتائج سياسية مهمة لأنه يسمح للأفراد والجماعات على السواء بالاحتجاج بهذا التناقض الضرورى. وكما اكتشفت الحركة النسائية فى تاريخها الطويل منذ وولستونكرافت فينك مشكلات تواجه أية أقلية فى الادعاء بأنها مماثلة أو فى أنها مختلفة. فإذا ادعت أية جماعة بأنها مماثلة فهى تفقد خصوصيتها، أما إذا احتجت بأنها مختلفة فهى عرضة للرد عليها بأن هذا كان رأى الأغلبية دائماً، ما يبرر بالتالى وجود علاقة غير متساوية. ولا يسعنا أن ندعى الاختلاف إلا إذا ادعت أولاً أنها مماثلة بحقوق مساوية.

يمكن وصف ذلك بأنه يمثل إعادة صياغة إستراتيجية للسياسة الفتوية للأخلاق الإنسانية القديمة التى كانت تنكر أشكال الهوية الجمعية. والنزعة الإنسانية ترى أننا جميعاً بشر، وبالتالي فالإنسانية واحدة لكننا فى الوقت نفسه مختلفون لأننا جميعاً أفراد. ومع ذلك فلا مكان هنا للجماعة. ومنطق ديريدا يساعد على إيجاد توافق جديد بين الفرد والجماعة وبين الفئات الأصغر والأكبر. لذا أدرك كل من لاكلاو وموف أن المنطق التفكيكى يمكن أن يساعد على إيجاد أنماط جديدة من

الهيمنة المضادة، أو بعبارة أبسط وضع نظرية جديدة تعين على التضامن بين الفئات الاجتماعية المختلفة^(١).

هـ) عمود الملح

«كم أحب الكلمات لأنى ليس لى لغة خاصة بى، بل مجرد
تقنيات كاذبة، يؤر زائفة»

(بنجتون وديريدا، ١٩٩٣، ص ٩٢-٩٣)

مهما كان عملك "بعد استعماري" ويشكل أساس نظرية بعد استعمارية فإن تجربتك مع النزعة الاستعمارية ليست تجربة عادية. بداية، لم تكن الجزائر مستعمرة عادية، وإن كانت بالنسبة لفرنسا المستعمرة النموذجية كما كانت الهند بالنسبة لبريطانيا. فتاريخ الجزائر غير عادى؛ إذ تعرضت للغزو فى سنة ١٨٣٠ كإستراتيجية متأنية لإمبريالية حضرية لم تخدم لمدة مئة وثلاثين سنة؛ فكانت مستعمرة استيطانية تكتظ بالسكان المحليين. فكان لها التاريخ الأعنف منذ اليوم الأول إلى يومنا هذا، وفى النهاية كانت مصدر إلهام لقانون وكتابه "بؤساء الأرض" (١٩٦١). كما لا يسعك أن تكرر وصاياها السامية بالثورة ولا أن تبسط الموقف والشعوب باسم العمل الثورى. ومع مامى أنت فى فئة قائمة بذاتها آتية من «جماعة مفككة». وهويتك غير ثابتة على جانب أو الآخر، بل بلغت مرحلة "اضطراب الهوية"، وهى نتيجة لاندماج أسرع من اللازم ليهود الجزائر المحليين

(١) Laclau and Mouffe, 1985.

على مدى جيلين عقب مرسوم كريميو لسنة ١٨٧٠ الذى منح الجنسية الفرنسية لليهود الجزائري، وهو تصنيف جديد ألغى فجأة فى سنة ١٩٤٠^(١). وأدى ثقافت اليهود ورفعهم لطبقة البرجوازية بعد ١٨٧٠ إلى عزلهم عن ثقافتهم وفصلهم حتى عن ذاكرتهم الثقافية وعن ثقافتهم العربية أو البربرية، بينما ظلوا غرباء عن الثقافة واللغة الفرنسية التى اكتسبوا: «هكذا يكون الافتقار الكلى للثقافة التى لم أنشأ فيها تماماً^(٢). عمود الملح: لكى تفلح فى ثقافة استعمارية لا بد أن تنبذ هويات اليهود أو العرب أو الأفارقة. وكان يهود الجزائر حسب قول مامى "مرشحين مترددين يرفضون الاندماج"، بينما كانوا مرفوضين على أية حال، وهو نمط اللا حسم:

«طموحهم الدائم والمبرر أن يهربوا من وضعهم المستعمر ... ولتحقيق هذا الهدف يسعون للتشبه بالمستعمر على أمل أن يكف عن اعتبارهم مختلفين عنه. من هنا كانت جهودهم لسيان الماضى وتغيير عاداتهم الجمعية وحماسهم فى تبني اللغة والثقافة والعادات الغربية. ولكن إذا كان المستعمر لم يردع هؤلاء المرشحين عن مواصلة تشبههم به فإنه لم يسمح لهم بتحقيق مأربهم أيضاً. فعاشوا فى غموض دائم وأليم»^(٣).

يعيش اليهود الازدواجية الحادة للدول الهجين، عالم منسى يتوحدون فيه مع مستعمر لا يسعهم أن يذوبوا فيه تماماً لكنهم يحاولون أن يعيشوا حياته فى تشبه ذليل، فى حين أنهم يدانون لو عاشوا حياة المستعمر. أو حسب تعبيريك «عانى

(1) Derrida, 1998, p. 55, 14.

(2) Derrida, 1998, p. 53.

(3) Memmi, 1967, p. 15.

بعض الناس وأنا منهم قسوة الاستعمار من جانبين^(١). والفرصة الاستعمارية بالطبع، فأنت كمامي وفانون وكثير ممن قادوا حركات الاستقلال سافرت إلى عاصمة المستعمر لتلقى التعليم.

كان مامي أول من احتج على التصنيف الصارم إلى مستعمر ومستعمر الذى قال به سارتر وفانون، وطالب بفهم للعلاقات الذهنية المتبادلة بين المستعمر والمستعمر ورسم «لوحتين لبطلي الدراما الاستعمارية والعلاقة التي تربط بينهما»، بينما فكك الجدلية بتوكيده على الحضور الطيفي لكل هذه الشخصيات على عتبة الشعور ممن تعثروا بين الفئتين^(٢). هذا الاستغلال للعلاقة التي تربط المستعمر بالمستعمر انتهى بضرورة التفكير. وبدأ المخطط بفرض اللغة الفرنسية من جانب النظام الاستعماري بحيث أضحت العربية لغة غريبة في دارها، وهي المرحلة الأولى مما سماه كالفية "السعار اللغوي" أي سعى المستعمر لالتهم اللغات المحلية بالخط من شأنها^(٣). وكما أعلنت لتوك فأنت تتحدث الفرنسية دون أن تكون لغتك الأصلية التي ظلت مجهولة بالنسبة لك، فالفرنسية تملكك بدلاً من أن تمتلكها أنت، فبقيت على ضفاف فرنسية هي لغتك ولغة الآخر في آن: «أوتدري، لن تكون هذه اللغة لغتي. وأصدقك القول لم تكن يوماً لغتي»^(٤). لم تكن لديك الرفاهية النسبية لاختيار الكتابة بلغتك الأصلية أو الانقياد لضرورة لغة السوق الدولية. وبحرمانك من لغتك وقصرك على السكن في لغات أجنبية - «الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، اليونانية، اللاتينية، الفلسفية، ما وراء الفلسفية، المسيحية، إلخ» - ألقى بك في

(1) Derrida, 1998, p. 14, 39.

(2) Memmi, 1967; Derrida, 1998, p. 62.

(3) Calvet, 1974; Fabian, 1986.

(4) Derrida, 1998, p. 2.

«ترجمة مطلقة، ترجمة بدون لغة مرجعية، بدون لغة أصلية، وبدون لغة مصدر»⁽¹⁾. كلامك كان مشفرًا بلغة غريبة ليست لغتك، جعلتك غريبًا عن نفسك: «هي موجودة في وسط مغاير، دائمًا لصالح الآخر، من الآخر، ويبقى عليها الآخر. فهي آتية من الآخر، وتظل مع الآخر، وتعود للآخر». وكتابائك تمثل استكشافًا لتجربة الفرنسية كلغة خطاب استعمارية هي أيضًا لغة خطابك: لا شك أن هذا كان السبب في أن جويس، وهو يكتب أيضًا بلغة ليست لغته الأصلية يمثل شخصية مهمة بالنسبة لك وليسكو: «نعم، ليس لي سوى لغة واحدة، لكنها ليست لغتي». بالتالي فأنت تكتب لا لكي تنتج قواعد لغة الخطاب الاستعمارية كما كان فوكو يطالب، بل من تجربة السكن فيها. من الغريب إذن أنك تمنيت أن تحرر أحادية اللغة من نثرها الصافي، وأن تحدد موضع بعض من لا تجانس الاختلاف الذي يظل ملكًا لك وغريبًا عليك في آن، و«أن تجعل شيئًا يحدث لتلك اللغة». فلغة السيد، المستعمر، لغتك أيضًا، لك أن تطرده منها، أن تجرده منها دون وجه حق. «أيها الأفاق!» ضيف غامض ثقيل يأوى إلى اللغة المضيفة، لغة السادة، «قادم جديد لا أصل له يجعل اللغة تأتي إليه، ويجبر اللغة على أن تتحدث نفسها بطريقة أخرى، بلغته. أن تتحدث بنفسها. ولكن إليه وبشروطه ...»⁽²⁾ ولكن إليك وبشروطك.

و المرانو: «يهودي أسود صغير عربي جدا لم يكن يفهم شيئًا منها»

«ما الفرانكو-مغربي؟ ... صمت تلك الشرطة لا يهدئ ولا يخفف شيئًا، ولا حالة عذاب واحدة، ولا لحظة تعذيب واحدة. لن تسكت تلك الذكرى. بل قد

(1) Derrida, 1987a. p. 562n: 1998. p. 61.

(2) Derrida. 1998. pp. 40, 51.

تزيد العذاب والأذى وتتكاثر الجراح. الشرطة لا تكفى لحجب الاحتجاجات أو صرخات الغضب أو المعاناة أو صخب السلاح وأزيز الطائرات والقنابل»^(١).
ها أنتذا تقولها صريحة وتنحاز بالتفكيكية لـ «أصلك الفرانكو-مغاربي اليهودي»:

«لا شك أن كل ما همى لمدة طويلة - بسبب الكتابة والأثر
وتفكيك مركزية القضيب والميتافيزيقا الغربية ... كل هذا ما
كان ليكمل من المصدر الغريب إلى "لا مكان" مكانه ولغته غير
معروفين ومحظورين حتى بالنسبة لي كأني أحاول أن أترجم إلى
اللغة الوحيدة والثقافة الغربية الفرنسية التي أعرفها، الثقافة التي
ألقي بي فيها حين ولدت، وهي إمكانية غير قابلة للتنفيذ بالنسبة
لي ...»^(٢).

وبوضوح أيضاً، حيث كررتها مرارا على حد علمي على الأقل في الـ
"توفل أوبزرفاتور" في سنة ١٩٨٣ وفي "البطاقة البريدية" (La Carte Postale) في
سنة ١٩٨٠ وفي "النفس: اختراع الآخر" (Psyché: Invention de l'autre) في
سنة ١٩٨٧ وفي "الرأس الأخرى" (L'autre cap)، في سنة ١٩٩١ وفي "أحادية
لغة الآخر" (Le Monolingualisme de l'autre) بينما تتلبس تجربتها اعترافك في
"جاك ديريدا" (١٩٩١) وعديد من النصوص الأخرى؛ تلك اللحظة من "المهانة"
الحرفية في سنة ١٩٤٠ حين ألغت الدولة الفرنسية التابعة لفيشي مرسوم كريميو
سنة ١٨٧٠ ونزعت عنك جنسيتك الفرنسية، ما ولد في داخلك «من ناحية ...

(1) Derrida. 1998. p. 11.

(2) Derrida. 1998. pp. 70-1.

موضوع مهانة لازمة أو مصيرية، ومن ناحية أخرى حيناً لما كان قبل هذه المهانة، دافع وجداني نحو جزر المقاومة الصغيرة...»^(١) الأثر الفوري لهذه المهانة عليك أن أبلغت في اليوم الأول من السنة الدراسية الجديدة أن تغادر المدرسة الثانوية، وأن تعود إلى البيت لأن نسبة اليهود المسموح بها في المدرسة (قانون "توميروس كلوسس") خفضها الناظر من أربعة عشر إلى سبعة بالمئة. تلك اللحظة لاتزال ماثلة كمشهد غاضب عابر في كتاباتك، لحظة عدم الانتماء: «لحظة لا تترك شيئاً سليماً، شعور لن تكف بعدها عن الإحساس به»^(٢). ورفضت أن تذهب للمدرسة التي أنشأها بعض المدرسين اليهود ممن طردوا أيضاً من النظام المدرسي، ثم بقيت في حالة هروب من المدرسة لمدة سنة. وأحسست بأنك مشرد مرتين:

«ج. د. كان التأثير المتناقض ربما لهذه الضربة رغبتك في الاندماج في المجتمع غير اليهودي، رغبة عارمة ولكنها مؤلمة ومفعمة بالشك، رغبة يصاحبها حذر متوتر، موقف دقيق أدركت فيه أمارات العنصرية في أكثر صورها كتمائاً أو أكثر صور إنكارها صخباً. أحسست بضيق يبعدني عن الجاليات اليهودية المختلفة، حين يراودني الشعور بأنهم مغلقون على أنفسهم ... وكلها مشاعر يتولد منها إحساس بعدم انتماء نقلته لا شك.

مجرى المقابلة: في الفلسفة؟

ج. د. في كل مكان»^(٣).

(1) Derrida. 1976. p. 134.

(2) Derrida. 1985, p. 113.

(3) Derrida. 1985, p. 114.

هذا "التعثر في الانتماء" حسب تعبير جيوفري بننجتون بدأ بتلك اللحظة وأثر على كتاباتك كلها^(١). ورددت هذه المهانة الغاضبة وشهرتها ضد مؤسسات الثقافة، فاستدرجتها وأوقعتها في شرك لغة التفكيكية الهشة للمهانين والمهمشين والمعدمين والمجبرين على التخلي عن دينهم واليهود بالتقية. تسمى نفسك "مرانو" أى أحد يهود شبه جزيرة إيبيريا ممن أرغموا على تغيير ديانتهم وأكل لحم الخنزير، لكنك واصلت ممارسة شعائر عقيدتك خفية - ولكنك مع ذلك لست مرانو أصيلاً: «إذا كنت مرانو الثقافة الكاثوليكية الفرنسية... فأنا أحد المرانو الذين لم يعودوا يقولون إنهم يهود ولا فى أعماق قلوبهم، لا لكى يكونوا مرانو حقيقيين على كلا جانبي الجبهة المعلنة، بل لأنهم يرتابون فى كل شىء»^(٢).

وساعدت المهانة الرسمية وإهانة جنسيتك على ترسيخ وضعك كمرانو ثقافياً وسياسياً. كنت بالفعل ذلك المرانو الذى ولد فى حرمان استعماري. «نحن المرانو، مرانو فى أى الأحوال، سواء شئنا أم لم نشأ، سواء بعلمنا أو بغير علمنا»^(٣). حدودك كانت دائماً غير واضحة - التاريخ تولى الأمر عنك. نجوت دائماً من "ما بعد حياة الترجمة" بفعل عيش على الخطوط الفاصلة حسب تعبير بابا^(٤). العنف المتوطن والمكر التاريخي للنظم السياسية والثقافية للسلطة الاستعمارية كانا واضحين لك. وحين تحدثت عن هذه الأمور رفضت واعتبرت "أفأفا". فكيف يجرؤ هذا أنيهودى المتخفى الذى يدعى التنصر القادم من الجزائر أن يتحدى أعراف الغرب الثابتة أو مواريث نخب الشرق أو الجنوب؟ وأفكارك كانت أفكاراً قيل إنها غير فلسفية وغير سياسية، ورفضت لأنها لم تتفق والمقولات الفلسفية أو السياسية

(1) Bennington and Derrida, 1993, pp. 326-27

(2) Bennington and Derrida, 1993, pp. 170-1.

(3) Derrida, 1993, p. 81.

(4) Bhabha, 1994, pp. 226-7.

اليسارية المعترف بها، أو - وهو أسوأ - لأنها تتحدى الأساس الذى قامت عليه هذه المقولات. الفكرة نفسها! ما سياسة التفكيكية إذن؟ مجرد نزعة مثالية أخرى! إلا أن أفكارك التى ترى على خلاف كافة المسلمات السائدة أن اللغة والأفكار الأبسط هى وحدها التى يمكن أن تلهم الناس بالتعبير عن النفس والسعى لتحقيق تحول اجتماعى وسياسى انتشرت بين عديد من الأقليات وجماعات المهاجرين، إذ شعروا بأن أفكارك هى التى تتصل بهم وأوضاعهم الثقافية والسياسية (ولا يفترض أحد أن الأقليات وجماعات المهاجرين قصر على الغرب). أحسوا بأنك تتحدث إليهم من أماكنهم على الهوامش وبأنك أعدت تصور العالم من منظورهم وأكدت على قوة المهمشين فى قلب مؤسسات الغرب. أنت مكنّت جماهير سياسية جديدة من التعبير عن هويتها ووضع سياسة خاصة بها. صحيح أنها ليست سياسة تشمل كل شىء لكل إنسان فى أى موقف (فهذا مطلب مستحيل)، لكنها سياسة لم يكن لها حينها وطن ولا لغة ولا مفردات ولا مفاهيم تؤكد بها دعاوى ضعفاء الأرض ومطروديها، منبوذها ومتنصرها المهاجرين، حرفها ومجازها، ضد السلطة المتصاعدة لأساطير البيض السائدة.

المصادر والمراجع

- Ahmad, Aijaz (1969), *Poems by Ghalib*, trans. Aijaz Ahmad et al., with a Forenote by Aijaz Ahmad (New York: Hudson Review).
- (1992), *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso).
- (1996), 'The Politics of Literary Postcoloniality', in *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, ed. Padmini Mongia (London: Edward Arnold), pp. 276–93.
- Bennington, Geoffrey and Derrida, Jacques (1993), *Jacques Derrida [1991]* (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture* (London: Routledge).
- Bourdieu, Pierre (1958), *Sociologie de l'Algérie* (Paris: Presses universitaires de France).
- and Darbel, Alain (1963), *Travail et travailleurs en Algérie* (Paris: Mouton).
- and Sayad, Abdelmalek (1964), *Le déracinement: la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie* (Paris: Editions de Minuit).
- and Nice, Richard (1979), *Algeria 1960: Essays* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Calvet, Pierre (1974), *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie* (Paris, Payot).
- Chatterjee, Partha (1986), *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse* (London: Zed Press).
- Cixous, Hélène (1998), 'My Algeriance, in Other Words: to Depart Not to Arrive from Algeria', in *Stigmata: Escaping Texts* (London: Routledge), pp. 153–72.
- and Clément, Catherine (1986), *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing (Manchester: Manchester University Press).
- Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology* [1967], trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
- (1978), *Writing and Difference* [1967] (London: Routledge).
- (1979), *Seminar with the Oxford Literary Review*, unpublished transcript.
- (1980), 'An Interview with Jacques Derrida', with J. Kearns and K. Newton, *The Literary Review*, no. 14, 18 April–1 May 1.
- (1981), *Positions* [1972], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1982), *Margins of Philosophy* [1972], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1985), 'An Interview with Derrida' ['Derrida l'insoumis', 1983], in *Derrida and Difference*, ed. David Wood and R. Bernasconi (Warwick: Parousia Press), pp. 107–27.
- (1987a), *Psyché Inventions de l'autre* (Paris: Galilée).
- (1987b), *The Post Card* [1980], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1992), *The Other Heading: Reflections on Today's Europe* [1991] (Bloomington, IN: Indiana University Press).

- (1993), *Aporias*, trans. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).
- (1998), *Monolingualism of the Other, or the Prosthesis of Origin* [1996], trans. Patrick Mensah (Stanford, CA: Stanford University Press).
- de Saussure, Léopold (1899), *Psychologie de la colonisation française dans ses rapports avec les sociétés indigènes* (Paris: Félix Alcan).
- de Tocqueville, Alexis (1988), *De la colonie en Algérie*, présentation de Tzvetan Todorov (Bruxelles: Éditions Complexe).
- Fabian, Johannes (1986), *Language and Colonial Power: The Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo, 1880–1938* (Berkeley, CA: University of California Press).
- Fanon, Franz (1967), *The Wretched of the Earth* [1961], trans. Constance Farrington (Harmondsworth: Penguin).
- Hutton, Christopher M. (1999), *Linguistics and the Third Reich: Mother-Tongue Fascism. Race and the Science of Language* (London: Routledge).
- Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal (1985), *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Democratic Politics*, trans. Winston Moore and Paul Cammack (London: Verso).
- Laloum, Jean and Allouche, Jean Luce (1992), *Les juifs d'Algérie: Images et textes* (Paris: Éditions du Scribe).
- Lamouchi, Noureddine (1996), *Jean-Paul Sartre et le tiers monde. Rhétorique d'un discours anticolonialiste* (Paris: L'Harmattan).
- Lévi-Strauss, Claude (1966), *The Savage Mind* [1962], trans. anon. (London: Weidenfeld and Nicolson).
- (1968), *Structural Anthropology*, vol. I, trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (London: Allen Lane).
- Lytard, Jean-François (1993), *Political Writings*, trans. Bill Readings and Kevin Paul Geiman (London: UCL Press).
- Memmi, Albert (1967), *The Coloniser and the Colonised* [1957], with an Introduction by Jean-Paul Sartre (Boston, MA: Beacon Press).
- Meynier, Gilbert (1981), *L'Algérie révélée: La guerre de 1914–1918 et le premier quart du XX^e siècle* (Genève: Droz).
- Prochaska, David (1990), *Making Algeria French: Colonialism in Bône, 1870–1920* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Rama, Angel (1996), *The Lettered City*, trans. and ed. John Charles Chasteen (Durham, NC: Duke University Press).
- Said, Edward (1978), *Orientalism: Western Representations of the Orient* (London: Routledge).
- Salih, Tayeb (1969), *Season of Migration to the North*, trans. Denys Johnson-Davies (Oxford: Heinemann).
- Sartre, Jean-Paul (1976), *Critique of Dialectical Reason: Theory of Practical Ensembles* [1960], vol. 1, trans. Alan Sheridan-Smith (London: Verso).
- (1978), *The Problem of Method* [1960], trans. Hazel E. Barnes (London: Methuen).
- (1991), *Critique of Dialectical Reason: The Intelligibility of History* [1985], vol. 2, ed. Arlette Elkaim Sartre, trans. Quintin Hoare (London: Verso).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1993), *Outside in the Teaching Machine* (London: Routledge).

- Tiffin, Helen and Slemon, Stephen (1989), *After Europe: Critical Theory and Post-colonial Writing* (Sydney: Dangaroo Press).
- Weber, Samuel (1982), *The Legend of Freud* (Minneapolis, MN: Minnesota University Press).
- Wood, Nancy (1998), 'Remembering the Jews of Algeria', in *Translating 'Algeria'*, *Parallax* 7, pp. 169–84.
- Young, Robert (1990), *White Mythologies: Writing History and the West* (London: Routledge).

التفكيكية والتحليل النفسى

مود إلمان

فى حديثه لجماعة من المحللين النفسيين فى سنة ١٩٨١ وصف جاك ديريدا نفسه بأنه "جسم غريب" فى مؤسسة التحليل النفسى^(١). والجسم الغريب يخترق جسد عائلته ولكن لا يمكن رفضه ولا استيعابه؛ وآثاره قد تكون حميدة كالبكتريا التى تساعد على الهضم، أو مميتة كالجراثيمة التى تقضى على الوظائف الحيوية. وكالجسم الغريب فى جسد التحليل النفسى تؤدى التفكيكية الدور الذى ينسبه ديريدا فى "صيدلية أفلاطون" إلى الـ "فارماكون" - السم والترياق فى آن - الذى يبرى ما يصيب، ويبث حياة جديدة فيما يغتصب. فالتفكيكية باعترافها هى تتطفل على أعمال فرويد وغيره من المفكرين، ومع ذلك يبدو أنها تجدد حياة ما تقتبس من أعمال.

فى كتاباته الأقدم يقل ديريدا من الاعتراف باعتماده على فرويد، بينما يؤكد على اعتماد فرويد على الميتافيزيقا. فيقول إن كل المفاهيم الفرويدية «دون استثناء

(1) Derrida. 1991. pp. 202-3.

من المفارقات التى لا تفوت ديريدا أن مصطلح "جسم غريب" من مصطلحات التحليل النفسى مستعار من أوصاف فرويد الأولى للمرض النفسى فى كتابه "دراسات عن الاضطراب العصبى" (١٨٩٣-١٨٩٥، ص٦): «نفترض من جانبنا أن المرض النفسى - أو بالأحرى ذاكرة المرض - تعمل كجسم غريب لابد بعد دخوله لفترة طويلة أن يستمر اعتباره أداة لاتزال تعمل».

تعود إلى تاريخ الميتافيزيقا، أى إلى نسق كبت الصلة الحتمية بين اللفظ ومعناه»^(١). والصلة الحتمية بين اللفظ ومعناه (إذا أردنا أن نلخص ما أصبح الآن جدلاً شائعاً) هو كبت الكتابة لصالح الكلام، كبت يعتبره ديريدا الحيلة التى قامت عليها الميتافيزيقا. ويرى أن الكتابة دائماً ما تعتبر ذات خطر لأنها تدل على الغياب بالصورة نفسها التى ينم بها الكلام عن الحضور. ففى الكلام لابد للمتكلم أن يكون حاضراً بالنسبة لمحدثه؛ وفى الكتابة قد يكون الكاتب غائباً عن القارئ؛ والكلام مرتبط بنفس الحياة، أما الكتابة فبجذب الموت، بجثث الكلمات. والكتابة قوامها آثار مادية اجتثت من مصدرها وتواصل تأثيراتها بصرف النظر عن نوايا كاتبها. من ثم فالكاتب (بإعادة صوغنا كلام جيمس جويس) بالضرورة "شبح بالغياب" أو "شبح بالموت" من لحظة انطلاق الكلمة المكتوبة فى رحلتها المستقلة^(٢). هذه الإدانة للكتابة قديمة قدم الفلسفة الغربية؛ فيدين أفلاطون الكتابة باعتبارها نسخة منحطة من الكلام، وقد تتسبب فى سوء الفهم لأن الكاتب ليس حاضراً لتفسير مقاصده^(٣). والعلامات المكتوبة قد يستشهد بها أو يساء استغلالها فى أى موضع ومن قبل أى أحد فى غير ما أراد لها كاتبها.

يفكك ديريدا هذا التضاد القديم بين الكلام والكتابة لا بقلب مفرداته ولا بالتنوع بالأولوية التى تمنح عادة للكلمة المنطوقة، بل ببيان أن التهديد الذى يعزى للكتابة يمكن أن يعزى للكلام بالقدر نفسه. ويكمن هذا التهديد فى قابلية الكتابة للتكرار؛ وتكرار هذه القابلية فى أى مكان يقتضى ارتدادها عن نقطة انطلاقها وخيانتها لكل البدايات، لمفاهيم الأسبقية والأصالة والصلاحية نفسها. إلا أن قابلية

(1) Derrida, 1978, p. 197.

(2) Joyce, 1993, p. 181.

(3) Plato, 1973, pp. 95-99; 140-41.

التكرار الخطرة هذه كما يوضح ديريديا هي أيضا شرط الكلام؛ فلا بد للكلمة المنطوقة أن يكررها الآخرون حتى تكتسب مغزاها الاجتماعي، وإلا ارتدت إلى نخر غير مفهوم. وفي البدء كان الاستشهاد - أو هكذا يفترض رأى ديريديا. فالكلام كالكتابة يتكون من علامات قابلة للتكرار مقدر لها أن تبرح قائلها وأن تهيم دون تمييز من صوت لصوت ومن أذن لأذن في عملية يصفها ديريديا بالانتشار. وهكذا فالكلام - الذي يفترض أن يكون خالصا وحاضرا ومباشرا وأنينا - مشحون بتأثيرات الكتابة: تأثيرات الغياب (فمؤلفه لم يعد موجودا)؛ والوساطة (تدخل العلامة التقليدية بين الفكرة والتعبير عنها)؛ والمادية (تحول شفافية الفكرة إلى أصوات أو علامات)؛ والاختلاف (لا تكتسب العلامة أهميته إلا عبر صلتها السلبية بغيرها من العلامات، بحيث يكون معناها تقاديا لغيره من المعاني لا عطاء إيجابيا)؛ والموت (تتم العلامة عن فناء مؤلفها سواء في الماضي أو في المستقبل).

إذا كانت الميتافيزيقا الغربية قائمة على كبت الكتابة فهذا معناه أن الخطاب الفلسفي لابد أن يخفى عن نفسه مكتوبيته والعلامات المتبقية من تأملاته المجردة، مقبرة الطباعة التي تدفن فيها رؤاه. إلا أن هذا الكبت يخفق دائما - ومن أعراض هذا الإخفاق حسب تعبير ديريديا أن مجاز الكتابة الذي ينلبس الخطاب الفلسفي باعتباره ما يذكر بكل شيء يحاول أن ينسى.⁽¹⁾ ولكن باتهامه التحليل النفسي بارتكاب هذا الكبت لا يدحض ديريديا فرويد بقدر ما يفوقه في فرويديته؛ فمصطلحا "كبت" و"عودة المكبوت" مستمدان بالطبع من فرويد نفسه، ولو أن خطر التعرض للكبت عند ديريديا هو الكتابة لا الرغبة في المحارم. ونظرا لاستباحة ديريديا مصطلحات فرويد وألغيبه فهي تغرى بوصف التفكيكية بأنها تطبيق التحليل

(1) Derrida, 1978, p. 196.

النفسي على تاريخ الفلسفة ورفض احتجاجات ديريدا على العكس باعتباره كبناً من جانبه لتأثير فرويد^(١). وفي مقاله القديم عن التحليل النفسي بعنوان «فرويد ومشهد الكتابة» (١٩٦٦) يصر ديريدا على أن «تفكيكية مركزية الصوت على الرغم من مظهرها ليست تحليلاً نفسياً للفلسفة»^(٢). وهو تصريح يبدو من المنظور التحليلي النفسي كأنه "إنكار" يقر بما ينكر في ظاهره. لكنه ينتمي لمرحلة سابقة من التفكيكية كان صامويل فيبر يسميها المرحلة "الكلاسيكية" حين كان ديريدا لا يزال يحاول أن يظل على براءته من النصوص التي يأول. وهناك نمط أحدث زمنًا ينكر هذا الإيهام بعدم الاكتراث ليصبح بدلاً من ذلك «مثالاً على ما يتحدث أو يكتب عنه»^(٣). وفي تلك المرحلة الأخيرة تلقى التفكيكية مصيرها كجسم غريب في جوهر الفكر الغربي وقع في شرك المشكلات التي يسلط عليها الضوء.

يقول ستيفن ملفيل: «إن اهتمام التفكيكية بالتحليل النفسي ثابت ومعقد؛ والاستمرار في إعادة اكتشاف هذا الاهتمام يتفق مع استمرارها في إعادة اكتشاف نفسها ومشروعها للنقد الذاتي الجذري»^(٤). كما يتفق فيما نرى مع الاهتمام الذي تبديه التفكيكية بالأدب. وفي مقاله «فرويد ومشهد الكتابة» يصر ديريدا على أنه «لم يظهر بعد تحليل نفسي للأدب يحترم أصالة الدالة الأدبية ... ولم يتم حتى الآن سوى تحليل المدلولات الأدبية، أي المعاني المدلولة غير الأدبية»^(٥). والتضاد بين الدالة والمدلول والمفترضة في هذه الصياغة القديمة هو تضاد كان ديريدا سيتحاشاه الآن. إلا أن العبارة تتم عن أن هدفه أن يدفع بالدالة الأدبية إلى المقدمة - بنية اللفظ الكتابية أو الصوتية في مقابل مضمونه الدلالي - لا سيما في

(1) Melville, 1986, p. 84.

(2) Derrida, 1978, p. 196.

(3) Weber, 1984, p. 44.

(4) Melville, 1986, p. 84.

(5) Derrida, 1978, p. 197.

النصوص التي تنكر "أدبيتها" ومنها أغلب الكتابات الفلسفية. والسماة الأدبية للأسلوب والنغمة والبلاغة في هذه النصوص تعتبر على أحسن الفروض تكلفاً، وعلى أسونها شوائب تعكر صفاء الفكر. أما التفكيكية فتصر على أن معنى هذه النصوص لا ينفصل عن تحايلها البلاغي الذي تُظهر به الرغبة في المعنى وتخفيه في آن.

ومع أن ديريدا كان ينكر أن التفكيكية نزعة شكلية فإن اهتمامه بتفرد الدالة الأدبية يربطه بتراث يعود للرمزيين الفرنسيين عبر الشكليين الروس والجهود المتكررة لهؤلاء المفكرين للفصل في تفرد الإنتاج الأدبي. وكان الشكليون الروس يعرفون "الأدب" بأنه تفوق الوظيفة الجمالية على الوظيفة الاتصالية للغة. ففي التواصل العملي حيث تستخدم الألفاظ كأوعية للمعلومات نجد أن وزنها وشكلها وصوتها وكثافتها لا تتدخل إلا في الرسالة التي تنقلها. يقول الشاعر بول فاليري: «إن الشكل - أي الجزء المادي المحسوس، أي فعل الكلام نفسه - لا يدوم؛ لا يعمر أكثر من الفهم؛ فهو يذوب في النور؛ أدى دوره؛ حقق الفهم؛ عاش حياته»⁽¹⁾. أما في الشعر فلا مجال لانتزاع الرسالة من أداة نقلها؛ فالمعنى المرجعي معلق، واللفظ يُكتسح في «التلاعب المتواصل بمعنى فوق معنى»⁽²⁾. وإذا كان الغموض في التواصل العملي إزعاجاً لأبد من التخلص منه فهو في الشعر مورد يستغل عن آخره.

عندما يقول ديريدا إن النقد التحليلي النفسي يخفق في الاهتمام بأصالة الدالة الأدبية فهو يقصد أنه يهمل شكل النص الأدبي فداء لمضمونه. فالناقد التحليلي النفسي يتجاهل المستوى اللفظي للنص لكي يكشف الموثقات الفرويدية - كعقدة أوديب مثلاً - المرموزة في أعماقه. ففي نقاشه الشهير مع لاكان حول قصة

(1) Valéry, 1972, p. 257.

(2) Jakobson, 1988, pp. 31-57.

بو البوليسية "الرسالة المسروقة" (سيرد تناول مفصل لها فيما بعد) يقول ديريدا إن لاكان يهمل السمات الأدبية للقصة في سعيه الحثيث ليغنم "حقيقتها" التحليلية النفسية⁽¹⁾. ويصر ديريدا على أن الأدب يتهرب من هذا النهم للحقيقة: فمعنى النص كالرسالة المسروقة نفسها لا يمكن تثبيته بأى حال. لا لأن المعنى أقدم من أن يُدرك (كان ديريدا يمقت الاتهام بالتصوف الجمالى)، بل لأنه يدور بين قراء الحكاية بقدر ما تدور الرسالة بين شخوص بو، وتتملص من قبضتهم النهمية. وشروء المعنى هذا لا يقتصر على النصوص التى تصنف فى العادة كأدبية؛ فقراءات ديريدا لفرويد ترسم خارطة للطرق التى تطلق بها السمات الأدبية لأعمال فرويد - التلاعب بالمجاز وحيل السرد وذكريات الأسطورة وخواص الأسلوب - مجموعة من الإيحاءات تتجاوز حدود فرضياته عن مركزية الصوت.

يمكن تقسيم كتابات ديريدا عن التحليل النفسى إلى ثلاث مجموعات كبيرة: مجموعة تهتم بفرويد والتراث الميتافيزيقى؛ ومجموعة تنتمى للجدل مع لاكان؛ ومجموعة تنشر أعمال نيكولاس إبراهيم وماريا توروك. وهى تقسمة عشوائية إلى حد ما، لأن النصوص بتجميعاتها هذه تتداخل باستمرار وتتجاوز فيما بينها ومع إشارات مقتضبة للتحليل النفسى تتناثر هنا وهناك فى أعمال ديريدا؛ لكنها تمثل علامات مفيدة على الطريق الذى يسلكه جسم التفكيكية الغريب عبر جسد التحليل النفسى المتمدّد. وتحت كل هذه الصدمات يجرى حوار مستمر مع فرويد تخلق فيه أسبقية ديريدا شيئا فشيئا مكانها للإعجاب بالقدرة التفكيكية لأعمال فرويد وإبذانها المذهل بمناهج ديريدا نفسه. وفى مقابل الابن الأوديبى وتفكيكه تعاليم الأب يتخذ ديريدا دور "القارئ المنافق" (الفاصلة العليا الشهيرة التى استعارها ت. س. إليوت

(1) Derrida. 1988. pp. 173-212.

فى "الأرض الخراب" (١٩٢٢) من بودلير) - الذى يصبح الأخ، الحميم، الشريك فى الجرم، بل ضعف النظريات التى يفكك («أنت! أيها القارئ المنافق! - يا شبيهى - يا أخى!»). وبإقراره بأوجه الشبه بين مشروعه ومشروع فرويد يدرك ديريدا أن القراء جميعًا منافقون، لا سيما من يدعون أنهم يسبرون غور المعانى والدوافع التى لا يعيها النص. والنقاد الفرويديون معروفون بأنهم مبالغون لمثل هذه الادعاءات. لكن التحليل النفسى قد يعزز الإهانة ببيانه أن القارئ يتواطأ بالضرورة فى تصوراتهِ عن النص؛ وأن فعل القراءة عملية غواية متبادلة يثير فيها كل من القارئ والمقروء أخيلة الآخر ويهتك أحلامه^(١). وقصة علاقة ديريدا بفرويد كما سنرى هى قصة تغيير موقفه من القراءة وتطوره من "أفعى تفكيك" (بتعبير جيوفرى هارتمن) إلى جسم غريب مطمور فى النظم التى يفكك^(٢).

فى الصفحات التالية نتقصى تقلبات علاقة ديريدا بالتحليل النفسى ونواصل بترتيب زمنى تقريبي بأعماله الأولى عن فرويد وعواقبه مع لاكان وقراءته وراء مبدأ اللذة لفرويد (١٩٢٠) فى "البطاقة البريدية" (١٩٨٠)، وشروحه على كتاب نيكولاس إبراهيم وماريا توروك. هذه الجولة - الموجزة كما ينبغى لها أن تكون - تبين كيف يدس ديريدا تدريجيًا عمله فى عمل فرويد (وفى عمل قلة منتقاة من خلفائه) إلى أن يبدو المشروعان التحليلى النفسى والتفكيكى متلازمين. فهل يعنى هذا أن ديريدا منتحل؟ لا - لأن مفهوم الانتحال نفسه يقوم على إيمان بوفرة فى الأصول يرى ديريدا (اقتداءً بنيتشه) أنه متناقض^(٣). وما يكشفه الشبه بين فرويد وديريدا ليس نمط أولوية بسيطًا، بل شبكة من التناص يقع فيها الأول والآخر على

(1) Forrester, 1990, pp. 264-65.

(2) Davis, 1988, p. 144.

(3) Culler, 1994, pp. 86-8.

السواء. وفي داخل هذه الشبكة لا تعود قواعد التعاقب والسببية تحتمل، فتتسأ سلطة زمنية أخرى مشحونة بتوقعات ومماطلات وهواجس وديمومات وارتدادات وتقدمات ومتأخرات غريبة قد يتوقع المستقبل فيها الماضي ويصغى السلف للخلف^(١). ومصطلح "تناص" (intertextuality) الذى نحتته جوليا كريستفا معناه أن النصوص أنسجة استشهاد يشكليا تكرر البنى النصية الأخرى وتحولها. والنص (بتعبير ديريدا) لم يعد يمكن تصوّره «جثة كتابة منتهية أو مضمون محبوس فى كتاب أو على حواشيه، بل شبكة تفاضلية، قماش من بقايا تشير بلا نهاية إلى شيء غير ذاته، لبقايا تفاضلية أخرى»^(٢). من ثم فمفهوم التناص يشير ضمنا إلى أن الدائنين والمدنيين، والملكين واللصوص، والأصلاء والمقلدين، ينتمون إلى سلاسل طويلة من المديونية تمتد إلى ما وراء طائفة التشريع.

فى إشارة لجيمس جويس يشكو ديريدا قائلا إنه «ذلك الرجل قرأنا جميعا، :سرقنا»؛ والشئ نفسه قد يقال عن فرويد الذى يشترك فى موهبة ترجيع صدى أعمال لم يؤلفها أخلاقه بعد^(٣). وعندما يشبه ديريدا فرويد فهذا ليس لأنه يهاجمه بصورة مباشرة، بل لأن أعمال كلا الكاتبين ترجع صدى أصوات التراث الفلسفى. ويعتمد كلاهما على تقابلات ثنائية موروثة من ذلك التراث، كالعقل والجسد،

(١) انظر (Frow, 1990). «يقضى مفهوم التناص أن نفهم مفهوم النص لا كبنية مستقلة، بل كبنية تفاضلية وتاريخية. فالنصوص لا يصوغها زمن متاصل، بل عمل سلطات زمنية متشعبة ... وبالتالي فالنصوص ليست بنى حضور، بل بقايا وأثار من الآخر».

(2) Frow, 1990, p. 49.

(3) Derrida, 1984a, p. 151.

يشير ستيفن هيث إلى أن كلا من لاكان وديريدا يعتبر جويس نقطة النهاية التى يسلم التحليل (بعبارة فرويد) سلاحه فى مواجهة الذكاء التحذيرى للفق (Freud, 1928, p. 177). ويبدو أن كتابات جويس تتملك أية نظريات تطبق عليها - حتى نظريات استحالة النظرية (كالتحليل النفسى والتفكيكية). فكيف توصل جويس إلى ذلك بدون تحليل نفسى؟ يقول لاكان: «إن ذلك أمر مذهل» (Aubert, 1987, p. 11; Heath, 1993, p. 14).

الذات والآخر، الوعي والآلية، بينما يكشفان التناقض الذى يأتى على هذه الفواصل. وبدلاً من تسجيل ديون ديريدا على حساب فرويد - وهى حاسبة مستحيلة فى حالتى - تتولى هذه المقالة مهمة أكثر تواضعاً هى سبر غور تناقض ديريدا حبال التحليل النفسى. فديريدا يرفض مشروع التحليل النفسى ويعيد دمج بالتناوب فى مشروعه هو كطفل يلهو ببكرة فى "ما وراء مبدأ اللذة".

فرويد ولوح الكتابة الصوفى

إن مقال ديريدا الأقدم عن التحليل النفسى بعنوان "فرويد ومشهد الكتابة" يستكشف سعى فرويد طوال عمره لوضع نموذج دينامى حرارى لأنشطة العقل، وهو سعى بدأ بكتابه "مشروع لبناء علم نفس علمى" (١٨٩٥) وبلغ ذروته بمقاله الوجيز "ملاحظة على لوح الكتابة الصوفى" (١٩٢٥). ومحاولات فرويد فى هذين العملين وغيرهما لتفسير عمليات الذاكرة على طريقة العلوم الطبيعية تستسلم مراراً وتكراراً لرؤية غريبة للنفس كآلة للكتابة. ومشكلة فرويد هى فىم كيفية احتفاظ النفس ببقايا ذاكرة دائمة، وفى الوقت نفسه تميزها بـ قدرة فائقة غير محدودة على تقبل صور ذهنية جديدة^(١). وفى كتابه الذى لم يتم "مشروع لوضع علم نفس علمى" يبتكر فرويد "حكاية عصبية" شديدة التعقيد لتعليل هذه المهمة المزدوجة. وللتلخيص (والتبسيط) يتصور فرويد النفس حقلاً لقوى تنافس مقاومات متجسدة فى شكل خلايا عصبية ذهنية. ويفترض أن تجارب كالألم تشق طرقاً خلل هذه الخلايا العصبية، وتترك "خارطة ثغرات" أو "رسماً للتضاريس" محفورة فى الجهاز النفسى. ودرجة القوة الضاغطة على الخلايا العصبية ومستوى المقاومة التى تقابلها بها هما

(١) Freud, 1925, p. 227.

الذات يحددان مسار أثر الذاكرة. وما يبيهر ديريدا في هذا النموذج (ويكشف عن ميوله البنيوية) هو أنه يشكل نسقاً من الفروق دون شروط إيجابية: «الفارق بين الثغرات هو الأصل الحقيقي للذاكرة وبالتالي للنفس ... والأثر كذاكرة ليس خرقاً خالصاً يمكن أن يعاد تخصيصه في أى وقت كحضور بسيط؛ بل هو الفارق الذى لا يدرك ولا يرى بين الثغرات». وبما أن كل أثر يستلزم آثاراً سابقة فإن «فكرة المرة الأولى نفسها ... تصبح لغزاً»؛ وفى «تفسير الأحلام» يرفض فرويد فكرة الأولية باعتبارها «خيالاً نظرياً». وفى مقابل مرة أولى، نقش أولى، يتضمن نموذج فرويد للذهن تكراراً أصيلاً: ففي البدء كانت إعادة التعقب.

يرى ديريدا أن مجازات فرويد اللافتة للخدش والخرق والحفر والنقش تفتح صورة ذهنية للنفس باعتبارها «منظراً طبيعياً للكتابة» أو «غابة كتابة». إلا أن الكتابة فى هذا السياق لم يعد يمكن فهمها بالمعنى العادى ككتابة كلام موجود سلفاً بأحرف مختلفة - «رجع صدى حبرى لكلمات خرساء» - ولكن لابد من إعادة تصورها «كطباعة على الحجر قبل الكلمات»، (إعادة) تعقب يسبق المعنى بل يتمرد عليه^(١). والادعاء كما يفعل لاكان بأن اللاوعى «يبنى كلغة» ينسب جوهرًا أكثر من اللازم لهذه النقوش التى لا تحصى التى تجرى فى الجهاز النفسى^(٢). وبما أن مركزية الصوت تقوم على كبت الكتابة فإن ديريدا يذهب إلى أن مجازات فرويد للكتابة تمثل عودة للمكبوت. وفرويد لا يرضى عن نماذج فينتج مجازاً بعد مجاز و «يبذل أثراً بأثر وآلة بآلة» فى «تجديد للنماذج الميكانيكية يبدو كالحلم» - كأن نشره آلة لإنتاج مكثف لآلات كتابة^(٣).

(1) Derrida, 1978, pp. 199-207.

(2) Lacan, 1977, p. 234.

(3) Derrida, 1978, pp. 198, 229.

آخر هذه الآلات - وأفضلها - "لوح الكتابة الصوفى"، وهى لعبة أطفال تتكون من ثلاثة أسطح: لوح شمعى تكسوه طبقة شبه شفافة من ورق مشمع عليها قطعة شفافة من السليوليد. والكتابة على هذا اللوح حسب قول فرويد تعنى العودة للنهج القديم فى الكتابة على ألواح الصلصال أو الشمع: قلم مستدق الطرف يستعمل للحفر على السليوليد فيحدث تجاويف أو حفرا فى الطبقات الدنيا فتكون الكتابة. ولمسح ما نُقش ترفع الطبقات العليا والآثار، ولو أنها تظل باقية على اللوح الشمعى فتختفى تاركة السطح خلوا من الكتابة ومهيا لنقش جديد^(١). يرى ديريدا أن هذا النموذج للنفس يقضى على "البساطة الدقيقة" للفاعل التقليدى^(٢). فمجازات فرويد للكتابة النفسية تستبعد احتمال سيطرة الأنا على بيتها، أو سيطرة الفاعل على مضامين العقل. وبقايا الذاكرة وهى تلم يشق فى حقل قوة ليست "شيئا" كان حاضرا أو يمكن أن يكون؛ ولا هى شىء يمكن أن يتذكره الفاعل أو ينساه. وفاعل لوح الكتابة الصوفى متعدد لا أحادى، ومتراخ لا "دقيق"، وجوده يتردد بين الأسطح: بين الغشاء الخارجى الذى يسجل الانطباعات والطبقة الداخلية التى تكتب عليها، والسطح الأدنى المغلق أمام الوعي، وفيه تحفظ الآثار للأبد.

يقول صامويل فيبر إن "فرويد ومشهد الكتابة" بخطته المتحمسة لتطهير التحليل النفسى من تكرار الفلسفة الساذج ينتمى للمرحلة التقليدية أو مرحلة انتصار التفكيكية حين كان ديريدا لا يزال يحاول الحفاظ على مسافته من النصوص التى يطالع^(٣). ولكن حتى فى هذا المقال القديم يتبنى ديريدا مفردات فرويد وأبرزها "الأثر"، ومن ثم كان يتوقع المزيد من أعمال يسمح لنفسه فيها بأن ينطق بما يأول

(1) Freud, 1925, pp. 228-9.

(2) Derrida, 1978, p. 226.

(3) Weber, 1984, pp. 41-4.

محاكياً شخوص النصوص التى يقرأ وإيقاعاتها. وثمة مجموعة أخرى من المجازات يستمدّها ديريدا (أو جزء منها على الأقل) من فرويد هى مجازات الأسطح الغشائية - القشور والأغشية والأسدال والطيات والأظرف والرقائق والعصابات التى تتسج فى بيان التفكيكية. والقفلة بصفة خاصة - أو بالأحرى قطعياً - لها دور فى أعمال كل من ديريدا وفرويد. فطقس الختان اليهودى يرمز عند فرويد للإخصاء، وبالتالي يفسر العنف فى معاداة السامية. وبالنسبة لديريدا يمثل الختان سجلاً مطبوعاً على الجلد، أو ذاكرة ترقيعية مضافة إلى الجسم، ولكنها مغلفة أمام الوعي: «هذا السجل المفرد والموغل فى القدم الذى يسمى الختان ... مع أنه لا ينفصل عنك قط ... فهو زائد بالقدر نفسه، زائد مثبت على جسمك نفسه»^(١). وثمة صور جلدية أخرى لدى ديريدا تتم عن مسامية الحدود: فغشاء انبكارة مثلاً ينم عن الاندماج (الزواج) والانفصال (العذرية). ومن مصادر هذه الصور الجلدية لوح الكتابة الصوفى نفسه والمكون من ثلاث طبقات تخضع لعملية مستمرة من الوسم والمحو. كما يصف فرويد الأنا بأنها غشاء نفسى - تنوء على سطح الجسد - يحوى حياة عقلية كما يحوى الجلد الأحشاء^(٢). وهناك دليل أحيائى على هذا الشبه بين البشرة والعقل: فقشرة المخ تتشكل فى الرحم بانكماش سطح الجنين وتشابكه فى عملية طى تعرف علمياً باسم "الانغماد" - وهو مصطلح آخر يجعله ديريدا محورياً فى أعماله، جزئياً لصد الميل التحليلى النفسى للمجازات القضيبية^(٣).

(1) Derrida, 1996, pp. 26, 42:

«والعصابات، تلك السجلات المكونة من جلد أو أغشية مكسوة بكتابة يحملها الذكور من اليهود دون الإناث قريية من أجسادهم، على أنزعهم وجباههم: على الجسم مباشرة كدليل على الختان ...»

(2) Freud, 1923, p. 26.

(3) Anzieu, 1989, p. 9.

وبتسلل مفردات من قبيل "الأثر" ومفاهيم كالغشاء إلى بيان ديريدا وأساليبه يصعب من الصعب تحديد ما إذا كان يستعين بهما لتشخيص أعراض العقل الفرويدى أم لمحاكاته. من منهما المنشغل بالغشاء والاختراق والحفر: فرويد أم ديريدا؟ حتى فى أعماله الأولى (وعلى خلاف رأى فيبر) يبدو ديريدا كمن يسمح لهواجس فرويد بالتغلغل فى هواجسه لتكشف "دافع التماهى" الذى يرحب به فيما بعد باعتباره ضروريا لمشروع القراءة:

«أحب كثيراً كل ما أفككه بطريقتى؛ والنصوص التى أود أن أقرأها من المنظور التفكيكى هى نصوص أحبها، لأن بها دافع التماهى الذى لا غنى عنه للقراءة»^(١).

لاكان والرسالة المسروقة

ليس تماهياً، بل عداً ذلك الذى يميز قراءة ديريدا للاكان فى "الرسالة المسروقة" (١٩٧٥)، نقد لندوة لاكان عن "الرسالة المسروقة" (١٩٥٥). أطلق مقال ديريدا جدلاً ثار مراراً بعد أن ألقى الخصوم الأصليون السلاح بمدة طويلة: ومجموعة مولر وريتشاردسون ١٩٨٨ بعنوان "بو المسروق" تضم العديد من الأصدقاء الأخيرة وليس كلها. وكالرسالة المسروقة نفسها تواصل حكاية بو التنقل من يد ليد معرضة كل من يمسك بها لخطر الخديعة والضياع.

إن ندوة لاكان عن "الرسالة المسروقة" (وهى نفسها نقد لدراسة مارى بونابارت التحليلية النفسية لبو فى سنة ١٩٣٣)^(٢) تكثف الحكاية فى لوحيتين.

(1) Derrida, 1985, p. 87.

(2) أعيد طبع مقتطفات من بونابارت (١٩٤٩) ذات صلة بـ "الرسالة المسروقة" فى Muller and Richardson, 1988

فى الأولى التى يطلق عليها لكان "المشهد الرئيس" تتحى الملكة رسالة كانت تقرأها بتمعن جانباً مقلوبة حين يدخل عليها الملك، ويشعر الوزير المرافق بحرجها فيلتقطها أمام عينيها ويستبدل بها ورقة شبيهة. ولعدم قدرة الملكة على التدخل خشية لفت زوجها الملكى تستعين بأفضل رجال الشرطة لتفتيش شقق الوزير، فيفتشونها كل ليلة بكل دقة دون جدوى. وفى المشهد الثانى يقوم رجل المباحث دوبيين بزيارة للوزير ويحدد على الفور مكان الرسالة، مجمدة نوعاً ومحشورة دون عناية فى درج بطاقات يتدلى من وسط رف الموقد. أما الشرطة التى فتشت كل موضع فى الشقة بل فككت الأثاث أملاً فى اكتشاف مخبأ سرى فتغاضت عن الجائزة بسبب إيمانها الراسخ الناجم عن "حمق ذرائعى" بأن الشيء المفقود لا بد أن يكون مخبأ^(١). وفى اليوم التالى يعكس دوبيين خفة اليد الأصلية، فيزور الوزير مرة أخرى ومعه رسالة زائفة يضعها بدلاً من الأصلية، بينما كان خصمه يعطيه ظهره. إلا أن التماثل يختل قليلاً حين يذيل دوبيين تزييفه ببيت شعر لكريبونون -
'un dessein si funeste/S'il n'est digne d'Atrée est digne de Thyeste'^(٢).

يركز لكان على هذه الحكاية كمثال على نظريته بأن الفاعل تمثله الدالة. الدالة لا المدلول - لأن مضامين الرسالة المسروقة لا تتكشف. وليس المهم ما تقوله الرسالة أو تقصده، بل الطريقة التى تنتقل بها بين أطراف القصة وتحدد أدوارهم. ويرى لكان أن استبدال الرسالة يكشف «التوجيه الحاسم الذى يتلقاه الفاعل من مسار دالة ما»^(٣). وهكذا فالوزير يؤنث بسرقة الرسالة ويوضع فى

(1) Lacan, 1988, pp. 29, 40.

(٢) البيت من مسرحية d'Atrée et Thyeste (١٧٠٧): «يا لها من خطة مشؤومة إن لم تكن جديرة بأتريوس فيستحقها تيبست». يقول أتريوس هذه الكلمات وهو على وشك أن يرغم أخاه تيبست الذى أغوى امرأته على التهام ثمرة هذه العلاقة المحرمة، ابنه بليسين. ويعلن أتريوس أن خطة المنتقم قد لا تليق بالأثم، لكن تيبست لا يستحق غير ذلك. يقول جونسون (Jhnson, 1988, p. 219): «ما سيحصل عليه المخاطب بالعنف هو رسالته مقلوبة، أو الرسالة المسروقة مقلوبة».

(3) Lacan, 1988, p. 29.

وضع مماثل لوضع الملكة ويعرّض لخطر الاغتصاب نفسه^(١). ومن تلميحات كهذه يتوصل ديريدا لنتيجة مفادها أن لاكان يربط بين الرسالة والقضيب - أى العضو الذكري الذى ليس لدى الأم (الملكة) - ولو أن لاكان لا يبين استدلاله صراحة. يرى ديريدا أن لاكان يدرك أن مغزى الرسالة مفقود، لكنه يحيل هذا الفقد نفسه إلى المغزى ويحدد هوية هذا الفقد بأنه "حقيقة" الإخصاء^(٢).

وما يحسم هذه المناورة فى رأى ديريدا إصرار لاكان على أن «أية رسالة تصل دائماً إلى وجهتها». وبما أنه من المستبعد أن يكون هذا ثناء من لاكان على كفاءة الخدمة البريدية فإن ديريدا يفترض أنه يقصد أن المعنى يبلغ دائماً مقصده كاملاً لا ينجز^(٣). من ثم فمركزية القضيب لدى لاكان - إخلاصه الأعمى للإخصاء باعتباره حقيقة - يودى به إلى أن يسقط من حسابه احتمال الخطأ والمصادفة والتفتت والتبديد والضياح بغير رجعة؛ أى احتمال أن ما يكتفه ديريدا فى مصطلح "انتشار". وفى عقده العزم على تمجيد القضيب يعيد لاكان كتابة قصة بو من منظور الثالث الأوديبى الذى يتميز كل فاعل فيه بالتضاد مع الآخرين بحيازة الرسالة القضيب أو عدم حيازتها. وبهذه الطريقة يتعامى لاكان عن دور الراوى الذى يودى تدخله (كما يؤكد ديريدا) إلى تحول كل ثلاثى إلى رباعى، كل مثلى إلى مربع.

صحيح أن تقسيم لاكان للقصة إلى مشهد مزدوج يخفى غرابية أن قصة بو تجرى أحداثها فى غرفة واحدة يصفها بو بأنها "مكتبة خلفية صغيرة أو خزانة كتب" يستمتع فيها دوبيين والراوى كشريكين سريين بترف التأمل وبغليون أبيض

(1) Lacan, 1988, pp. 22-45.

(2) Derrida, 1988a, pp. 184-92.

(3) Lacan, 1988, p. 53; Johnson, 1988, p. 225.

فى الظلام^(١). ولا يحيل عالم الثنائيات هذا إلى ثالث إلا الاقتحام الأخرق لرئيس الشرطة؛ إلا أن خزانة دويين تظل تمثل محمية ذكرية توازنها دراما النوع التى تتكشف بعيدا عن مسرح الأحداث. كما أن التهوين من تأثير الراوى معناه تجاهل أدبية القصة والحط من شأن سخرية بو البارعة فى التأويل إلى مستوى "حالة" تحليل نفسى. وليس الأمر أن ديريدا يتمنى أن يحمى الأدب من قسوة التحليل النفسى (العكس تماما كما يؤكد)، بل المسألة أن القصة تستولى على تأويلها وتضع من يتجراون على اختراق أسرارها فى الموضع المهين نفسه الذى تضع فيه رئيس الشرطة. وكما يقول ديريدا فى هامش على "المواضع": «بعض النصوص "الأدبية" لها طاقة "تحليلية" وتفكيرية تفوق ما لبعض المقالات التحليلية النفسية التى تطبق أدواتها النظرية على هذه النصوص...»^(٢) ويحط لكان من قدرة النص على تحليل محله، وعلى انتزاع معناه من تحت أنفه.

لو كان لكان ساوى صراحة الرسالة المسروقة بالقضيب لكان لوم ديريدا مبررا. ولكن مع أن لكان يلمح إلى ذلك فإنه لا يرتكب هذه حماقة بشكل كامل. بل يحترم خواء الرسالة وافتقارها لأى معنى، وهو ما يمكنها من جمع الإشارات التفسيرية فى تنقلها. ولا يقدم لكان مصطلح إخصاء إلا بعد نشر الندوة، كأنه يسترجع فطنة مهمة - مع أن اللفظ الذى يستعمله (مرتين) هو "châtré"، وهو ليس المصطلح التحليلى النفسى الفنى^(٣). ويمكن القول (كما يفعل ديريدا) إن تحديد هوية الرسالة بأنها تمثل القضيب يثبتها، بينما يمكن القول بعكس ذلك أيضا (كما تفعل باربرا جونسون) بأن تحديد هوية القضيب بأنه يمثل الرسالة معناه نزع كليهما من

(1) Poe, 1988, p. 6.

(2) Derrida, 1981, p. 112.

(٣) أدين بالشكر لستيفن هيث على هذه الملاحظة. انظر أيضا Johnson, 1988, p. 224.

أى موضع أو دالة ثابتة. فى قراءة جونسون للاكان نجد أن الرسالة/ القضيب تؤدي الوظيفة التى يوكلمها ديريدا للـ "difference" (لفظ يجمع بين difference و deferral): فالرسالة الرسمية المتنقلة ليس لها معنى جوهري؛ وكشف مضمونها مؤجل بلا نهاية؛ ومهمتها تقتصر على التفرقة بين من يمسكون بها ومن لا يمسكون، كما تمسك بهم فى مسارها المحدد.

إن فحص هذه المراسلات عن كثب أمر يستحق حتى يتحدد ما إذا كان ديريدا ولاكان يقولان شيئاً واحداً فعلاً، وفى هذه الحالة فلا بد أن يكون لاكان قالها أولاً باعتبارها الأسبق^(١). ينتمى كلا المنظرين للتراث البنيوي، وكلاهما جعل الاختلاف - الطبيعة التفاضلية للعلامة اللغوية - حجر الزاوية فى قناعاتهما. يرى لاكان أن الذات تتمثل فى اللغة وباللغة، ما يفرق الـ "أنا" عن "لست أنا". فالرضيع ليست له ذات لأنه غافل عن الفرق، منجرف بين الأحاسيس الغرائز وتتابع الأخيلة. ويؤدي اعتلاؤه اللغة إلى فقد تجربة الوجود هذه التى تفوق الوصف ونشأة رغبة نهمة فى تنمة تملأ النقص فى داخل الذات: وهى نيمة لا شىء يهدئ الشوق للوجود اللا متمايز، "للشعور الواسع" الذى يعزوه فرويد للطفولة الخرساء^(٢). ومن الآن فصاعداً كل إشباع للذات سيكون ناقصاً، لأن الرغبة محكوم عليها أن تسعى إلى بدائل رمزية تملأ هذه الرغبة الجوهرية فى الوجود (manqué à être) أو تخفيها.

من ثم فوصف لاكان للرغبة - باعتبارها الحافز لسد النقص الذى لا يسد - سبق ديريدا فى تصورهِ منطق "التنمة" بل يبدو أنه يسلب الأخير دويهِ. ويستعير ديريدا مصطلح "تنمة" من روسو الذى يتصور الكتابة تنمة ثانوية للكلام التام

(١) انظر Staten. 1991, pp. 98-109.

(2) Freud, 1930, pp. 64-5, 72.

الأصالة، والثقافة تنمة للطبيعة، والاستمناة تنمة للجماع، وهكذا. وفي كل حالة يصير روسو على كمال الأصل الذي لا يفسده إلا الإضافة؛ إلا أن ديريدا يشير إلى أن حضور التنمة نفسه ينم ضمناً عن نقص في الأصل لا بد من تخفيفه. من ثم فالتنمة تشبه الرغبة عند لاكان في أن كليهما تتشأن عن نقص، وتنتج كلاهما بدائل رمزية لكمال مفقود. إلا أن الفارق هو أن ديريدا لا يضيف على التنمة الاستقلال الذي يضيفه لاكان على الرغبة: فتظل التنمة بناء تناصياً مقيداً بالتراث الذي أنشأه تحيط به علامتا اقتباس (وإن كانتا ضمنيتين في الغالب). أما لاكان فنادرًا ما يتوقف ليتأمل كيف تحدد خطابه "سلسلة دالة" من سوابقه الفكرية. وكما يقول هنري ستاتن فإن «لاكان لا يلتفت إلى أن صورته عن الفاعل الذي يمثل دالة هي في حد ذاتها مفهوم نصي، شيء مجدول من نصوص فرويد وسوسور وليفى شتراوس وغيرهم»^(١). بل يستعين لاكان بهؤلاء المفكرين كعدسات يرى خلالها حقيقة اللغة والرغبة والفاعل والنسق الرمزي كأنها كيانات سامية لا بنى تاريخية. وفي كشفه حقيقة التصور الإنساني للفاعل يبدو أن لاكان يسمو بنفسه إلى مكانة فاعل أسمى غير مثقل بتراته الفلسفية.

هذا الإحجام عن وضع مناهجه موضع المساءلة يسمح له بأن يندفع بفرويد. فحين يعزو لاكان التفوق للغة في بناء الفاعل مثلاً بينما يعزوه فرويد للجنس، فإن لاكان يؤكد عن غير قصد رأى فرويد بأن الجنس يخضع للكبت. والنتيجة نسخة منقحة من التحليل النفسى يصبح القضيب (النسخة الرمزية لنظيره الجسدى) فيها موظفاً يجند الفاعل فى اللغة والرغبة مع قليل من "القصف والدفع" الذى يعزوه فرويد لأخيلة الإخصاء^(٢). أما ديريدا فيدرك أن "اللغة" قد لا تقل

(١) Staten. 1991, p. 108.

(٢) هذا رأى جون فلتشر؛ انظر Ellman, 1994, p. 22.

استبداذا عن "الجنس" لو أهمل أصل أى من المفهومين ولو ظلت بنية التفوق سليمة. وعلى خلاف لاكان يذكر ديريدا نفسه وقراءه دائماً بأن مناهجه متورطة فى المناهج التى يفكك. ومع أن استدارة تحليلاته الناجمة قد تكون محبطة (لا مفر من صلة اللفظ بمدلوله ولو أن أنماط التفكير تهزم نفسها) فإن ديريدا يتبرأ على الأقل من ادعاءات العلم اللدنى التى تجعل لاكان يبدو أحمق أحياناً.

ولكن هل هذا الحمق نفسه خدعة أكثر جرأة من تفحص الذات الذى لا يكل (والمضنى أحياناً) عند ديريدا؟ الحقيقة المقررة التى يخرج بها لاكان من قراءته "الرسالة المسروقة" هى "زلة اللاحمقى" (*les non-dupes errent*)، وهو ما قد يكون عكس مقولة بليك بأن الأحمق إذا أصر على حمقه يصبح حكيماً⁽¹⁾. وفى حكاية بو أول هؤلاء اللاحمقى، وهو الوزير، يخدع رئيس الشرطة ليخدعه دوبين الذى يوحى اسمه بأنه مخدوع بسعيه لخداع غيره. (فى استشهد دوبين من "كريببون"، من هو تبيست ومن هو أتريه، من الجانى ومن الضحية فى غابة المرايا هذه؟) و"زلة اللاحمقى" أيضاً تورية لـ "اسم الأب" (*Le nom du père*) الذى «ساعد منذ فجر التاريخ على تعزيز الوظيفة الرمزية» والقانون⁽²⁾. وبدون السعى لإيضاح نظرية الوظيفة الأبوية للاكان التى هزمت العديد من الشارحين المتحمسين يلاحظ كيف يساعد استخدامه المفارقة على إضعاف صيغه التشريعية. وبينما ينسب لـ "اسم الأب" وظيفة إقرار اللغة نجده يخفى العبارة فى تورية لها تأثير عكسى يطلق الغموض من عقالة (لا الأب - زجر الأب - بديل ممتاز آخر). والأكثر من ذلك أن إعلان أن اللاحمقى يزلون (ما يوحى بأن الحمقى لا يزلون) يعد وصفاً للفوضى متخفية فى رياء القانون. وحين يعلن لاكان فى موضع آخر أن

(1) Lacan, Séminaire XXI (غير منشور).

(2) Lacan, 1977, p. 67.

«ليست هناك لغة التعريفية» فإن بنية المقولة نفسها تبين ألا مفر من اللغة التعريفية أيضاً، من حلم مصطلح معرفي خلو من الأوهام التى تسائلها^(١).

إن فدافعا عن لاكان يمكن القول إن أسلوبه المحير الملتوى التلميحى يهدم القطعية فى العقيدة ويجعل آراءه السامية مفتوحة لأصوات أخرى ومعان غير مقصودة. وإذا كان لاكان يقلد الشرطة بأصوات مختلفة فهو لايزال وهو يقلد الشرطة يحاول فرض تأويله للتراث الفرويدى. وتيمات قصة بو - السرقة، التنافس، الانتقام - تكرر نفسها بطريقة غريبة فى الجدل النقدي المستلهم منها. ويتم ديريديا لاكان بـ "العوانية فى شكل أو بهدف إعادة التملك" - أى بسرقة أفكار ديريديا؛ إلا أن ديريديا نفسه يمكن القول إنه سرق تأويل خصمه الزلق للرسالة بالخط منها لمستوى نظرية الإحصاء^(٢). وكما أشارت جونسون فإن «قراءة ديريديا لنص لاكان تكرر الجرائم التى يتهم بها»؛ أى باختزالها فى معنى واحد^(٣). ولم يلن ديريديا؛ فحتى فى مقاله الحديث بعنوانه الذى لا يصدق "فى حب لاكان" (١٩٩٨ {١٩٩٠}) يعيد إحصاء المأخذ التى أخذ على ندوة لاكان الشبيرة قبل ذلك بسنوات عدة دون إشارة إلى المقالات النقدية اللاحقة^(٤). وبالنسبة لمفكر بهذا القدر من الانشغال بالاختلاف، وبهذا القلب فى مواقفه فإن حكم ديريديا على لاكان قاس للغاية.

ومن الغريب أن بونابارت ولاكان وديريديا يصنعون ثالوثا حول قصة "الرسالة المسروقة" بقدر ما تصنع الملكة والوزير ودويين ثالوثا حول الرسالة

(1) Shoshana Felman. "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approaches". in Muller and Richardson. (eds.). The Purlomed Poe (1988). p. 152.

(2) Derrida. 1981. p. 107.

(3) Johnson. 1988. p. 218.

(4) Derrida. 1998. pp. 57-9.

نفسها. وقراء القصة كشخصيا الدرامية يفقدون الغنيمة في اللحظة التي يمسون بها. فما أن يقلب الوزير الجانب الفارغ من الرسالة معرضا إياها لسلب دوبرين حتى يفض كل قارئ لحكاية بو جانبا آخر من الغموض للقارئ الذي يليه ليسرقه ويعيد كتابته^(١). وهكذا فالرسالة - المعرفة إما كرسالة غرامية أو سمات أدبية للحكاية نفسها - تثير دافعا لا يقاوم لنكرار ما يقع به كل قارئ في سعيه للسيطرة على معناها والتقليل من حركتها في فخ عفويتها التي يتعذر كبحها.

فرويد ومبدأ المتعة

دافع التكرار هو موضوع تحليل ديريدا المتميز في مقاله بعنوان "للتأمل - حول «فرويد»" عن كتاب فرويد الأكثر تميزا بعنوان "ما وراء مبدأ المتعة" (١٩٢٠). في كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" يطرح فرويد نظريته عن دافع الموت (المعروف أيضا باسم مبدأ تناقضات) التي رفضها عدد من كبار المعلقين باعتبارها هجمة صوفية غريبة عن الجوهر الحقيقي للفكر الفرويدي. أما لاكان فيأخذ كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" على محمل الجد. لكن ديريدا يتهمه بأخذه على محمل الجد أكثر من اللازم بإضفاء الغموض على دافع الموت وتجاهل ديناميات الرأي الذي طرح فيه^(٢). وما يبهز ديريدا في "ما وراء مبدأ المتعة" هو فكرة التكرار التي يكتشفها في كل من مضمونه ولكنته الخاصة؛ ويعود إلى "ما وراء مبدأ المتعة" في كل أعماله بعناد لا يقل عن عودة دافع الموت عند فرويد لـ «حالة سابقة للأشياء».

(١) من طرق تأويل ملاحظة لاكان بأن «الرسالة لا تعترف بالتقسيم» بل تظل كما هي أن كل محاولة لتقسيم الرسالة تنتج رسالة أخرى؛ فالرسالة لا تدمر لا بالتقسيم ولا بالشلل، لأنها تظل رسالة سواء أكانت مقلوبة أو مفتتة أو متناثرة أو مشوهة عمدا أو مودعة مكتب الرسائل المينة.

(2) Derrida, 1987, p. 377

يتلاعب عنوان ديريدا بمصطلح "تأمل" الذي يفتتح به فرويد الفصل الرابع من "ما وراء مبدأ المتعة": «يلى ذلك التأمل، تأمل مستبعد غالباً...» المعنى الأولى للتأمل هنا الافتراض، إلا أن التلميحات الثانوية للمراهنة، المجازفة، المقامرة، وتلميحات المعاينة أو المشاهدة، فلها دورها في مخطط فرويد أيضاً. كل هذه المعاني تلتقى في لعبة تسمى "فورت دا" يرمى فيها صبي صغير (هو إرنست حفيد فرويد) بكرة قطن في فراشه الذي تحيط به الستائر مطلقاً صوتاً سادياً "وووو"، ثم يستعيدّها مطلقاً صوت "اااا" تعبيراً عن الرضا بينما تشاهده أمه وجده. يفسر فرويد هذين المقطعين الصوتيين بأنهما بقايا اللفظين الألمانيين fort (رحل) و da (هنا) ويقول إن الصبي يحاول أن يسيطر على قلق الانفصال عن أمه بتمثيل رحيلها وعودتها المتكررين. ويرى فرويد أن هذه اللعبة تمثل وظيفة تشبه وظيفة المأساة، حيث تلقى على الجمهور تجربة فقد الأليمة بينما تنتزع المتعة من السيطرة الجمالية على التجربة. إلا أن فرويد يلاحظ أن حفيده يمثل المشهد الأول الأليم، مشهد الرحيل، بصورة متكررة أكثر من المشهد الثانى، أى مشهد العودة، مع أن استعادة البكرة يفترض أن يكون أكثر إمتاعاً من فقدانها⁽¹⁾. يرى فرويد أن هذه المقامرة الإدمانية بال فقد تكشف عن عنصر "شيطاني" فى دافع التكرار يطغى فى النهاية على مبدأ المتعة. وعلى هذا الأساس يفترض وجود «قوة أخرى فى الحياة العقلية نسميها غريزة العدوان أو غريزة الهلاك حسب أهدافها، ونرجعها إلى غريزة الموت الأصلية للشيء الحى»⁽²⁾. وتؤكد الفصول اللاحقة من كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" (برعونة تأملية تشبه رعونة إرنست) أن «الهدف من الحياة برمتها الموت»، وأن الغرائز هى الدوافع «المتأصلة فى الحياة العضوية لاستعادة

(1) Freud, 1920. pp. 24, 14-17.

(2) Freud, 1937. p. 243.

حالة سابقة للأشياء» لا وجود لأسبقها^(١). وهكذا فمبدأ المتعة الذى يهدف للثبات أو التوازن داخل الكائن الحى تسطو عليه غرائز الهلاك التى تتوق للثبات النهائى للموت، رقدة الجماد الباردة^(٢).

ومنطق حافز الموت حسب قول ديريدا يعاد تمثيله فى "ما وراء مبدأ المتعة" نفسه عندما يلعب فرويد كمقامر أو "مضارب" لعبة "فورت دا" مع كل شىء يعرض تفوق مبدأ المتعة للخطر. «ما يكرر نفسه ... هو حركة المضارب التى لا تعرف الكلل لى يرفض، لى ينحى، لى يخفى، لى يُبعد (fort)، لى يرجئ كل ما يبدو أنه يضع م م موضع الشك»^(٣). و"م م" هنا اختصار لمبدأ المتعة، وبين الطلبة اختصار لـ "الأستاذ الناظر"، كما ترمز إلى الجد (pépé): والد إرنست الذى يحاول الصبى أيضا أن يبعده (فيصرخ فى لعبه قائلا "اذهب إلى الجبهة" (Geh in K(rieg!) حين يعود أبوه من الحرب الكبرى)؛ وفرويد نفسه أبو التحليل النفسى، وأبو صوفى أم إرنست التى توفيت فى سنة ١٩٢٠ عندما أوشك فرويد أن يفرغ من "ما وراء مبدأ المتعة". وبلعبه "فورت دا" فإن إرنست يلعب "لعبة النحلة" مع لعبه: فهو يرمى نحلته بعيدا، يرمى قضيبه بعيدا (القضيب فى حالة فورت و دا دائمة فى التحليل النفسى) بل يرمى بنفسه بعيدا، وفى مرحلة لاحقة من اللعبة يكتشف كيف يجعل صورة مرآته تختفى: يضحك بالنيابة عن تناؤوس رمز الموت ويقول "ننة ووو" (الصبى مضى)^(٤). والمعانى المتعددة لمبدأ المتعة بالنسبة لديريدا تقابل المواضيع المتعددة التى يتخذها فرويد فى داخل هذا النص: الجد، الأب، الأخ

(1) Freud. 1920. pp. 36-8.

(٢) أول تعبير لفرويد عن "مبدأ الثبات" يطالعنا فى كتابه "دراسات عن الاضطراب العصبى"

(Freud. 1893-5. p. 197).

(3) Derrida. 1987. p. 295.

(4) Freud. 1920. pp. 16. 15n.

الأكبر (فكما حدث لإرنست أثيرت غيرة فرويد العنيفة بمولد أخ أصغر توفي رضيعاً مثل هاينرلى شقيق إرنست)، شاهد، راو، مضارب، متحدث باسم مبدأ المتعة، شرطى مباحث لحافز الموت، وأبو "العلم" الذى يحمل اسمه.

فى تحليل ديريدا يرمز مبدأ المتعة أيضاً للمبدأ البريدى، أى مبدأ إرسال الطرد دون ضمان لعودته. ففى تناوله حافز الموت يلقى فرويد بمبدأ المتعة بعيداً على أمل المضارب بأن يتجاوز الربح الخسارة، ويطلق كل ما ينطوى عليه لفظ "بريد" من قوى - إرجاء، إرسال، مسافة، زل، نشر - تتحرف بالرسالة عن وجهتها. وفى كتابه اللاحق بعنوان "حمى السجلات" (١٩٩٦) يشير ديريدا إلى أن التحليل النفسى نفسه وبصورة استثنائية فى تاريخ المشروعات العلمية يقوم على مراسلة بريديّة هى رسائل فليس التى يتولى فيها فرويد تحليل نفسه. وهكذا فالإرجاء المتأصل فى البريد («رسالة بخط اليد تستغرق أياماً عديدة لكى تصل لوجهتها فى مدينة أوروبية أخرى ولا شيء يفلت من هذا التأخير») جزء أصيل من التراث الفرويدى^(١). وهذا الإرجاء له مكانته أيضاً فى "ما وراء مبدأ المتعة" نفسه حيث يتم تصور الحياة منحنى (Umweg) واسع يرسل الموت نفسه لنفسه عبره، كرسالة تعود لمرسلها^(٢). يقول فرويد: «بريد الكائن الحى ألا يموت إلا بطريقة»؛ والمؤثرات الخارجية وحدها التى تحدث التوتّر الذى يجبر الجوهر الحى على «الانحراف عن مسار حياته الأصلى ويقوم بانعطافات معقدة قبل أن يبلغ هدف الموت»^(٣). وهو رأى يطرح على ديريدا أن حافز الهوية الذاتية، دافع التغلب على الانقسام الكامن فى المبدأ البريدى وإعادة توحيد المرء مع أصله الصرّف،

(1) Derrida. 1996, p. 17.

(٢) سبق نيتشه فرويد فى وصف الحياة بأنها نوع نادر من الموت (انظر ديريدا، ١٩٨٧، ص ٣٥٥).

(3) Freud. 1920, pp. 38-9.

أقوى من دافع الحياة أو دافع الموت. إلا أن مضاربات فرويد الاستطردانية والمتعرجة التى تفقد رؤية هدفها الواضح دوماً تعيد تمثيل هذا "المنحنى اللا متناهى" الذى يترقب به مبدأ المتعة دافع الموت ويمنع الآراء أو الأحياء من تحقيق التتابع مع الذات⁽¹⁾.

ومن تأملات ديريدا المذهلة فى دوافع "ما وراء مبدأ المتعة" ما ينشأ عن ملاحظة عابرة لفرويد عن لعبة "قورت دا". إذ يبدى فرويد دهشته لإصرار الصبى على إلقاء البكرة فى مخدعه بدلاً من جرّها وراءه كقطار. فيشير ديريدا إلى أن فرويد:

«يبدو مندهشاً، ويضيف إلى دهشته ندماً على أن الصبى لم تساوره فكرة جر البكرة وراءه واللعب على كونها عربة أو قطار. كأن المرء يمكن أن يراهن على أن المضارب (الذى يعد ميله العكسى، أى رهاب السكك الحديدية [Eisenbahn]، معروفاً بما يكفى لوضعنا على الطريق) كان سيلعب هو نفسه بإحدى هذه "الأشياء الصغيرة" (kleinen Gegenstände) ... لو كان يلعب فى دار حفيده (وبالتالى يلعب مع ابنته (صوفى)، لأن البكرة تحل محلها ... أو على الأقل ليست سوى أثر أو قطار يؤدى إليها بتبع خيطها لكى تفارقها مرة أخرى)، وكان الجسد سيلعب لعبة العربة ... لكن الفكرة لم تخطر على بال إرنست. وبدلاً من اللعب على الأرض (am Boden) يصر على إدخال المخدع فى اللعبة ... (ترجمة بتصرف)

(1) Denida, 1987, p. 284.

هذه المتاهة من التوريات والأقواس تتطلب بعض الحل. ما سبب حيرة فرويد من عدم تفكير الصبي في لعب لعبة القطار بالبكرة؟ هل لأن البكرة التي ترمز لابنة فرويد وأم إرنست مقحمة بشكل موح في الفراش؟ كثيراً ما يتجاهل المعلقون أن إرنست ليس في الفراش عندما يقذف بالبكرة بعيداً؛ من ثم فالفراش هو الـ "قورت"، ولكن «ربما لم يكن "قورت" بما يكفي بالنسبة للجد الذي كان يتمنى أن يلعب إرنست بصورة أكثر جدية على الأرض دون التقيد بالفراش»^(١). ولجزعه من رحلة البكرة أيضاً كانت لدى فرويد أسباب أكثر إلحاحاً لينشغل بالقطارات في وقت الكتابة. ففي ٢٥ يناير ١٩٢٠ توفيت صوفى؛ إلا أن السكك الحديدية كانت معطلة فلم يتمكن والداها من اللحاق بها. فكتب فرويد يقول:

«ظللتنا قلقين عليها لمدة يومين، لكننا كان الأمل لا يزال
يراودنا (في أن تعود؟). من الصعب أن يحكم المرء من بعيد.
لا يزال البعد قائماً. فلم نتمكن من أن نلحق بها كما تمينا فور
أن بلفتنا الأنباء المزعجة، إذ لم تكن ثمة قطارات، ولا حتى قطار
لعبة. وحشية عصرنا السافرة تلقى بثقلها على كواهلنا. ابتنا
المسكينة سيحرق جثمانها غداً».

صوفى إذن "قورت"، لكن أبيها ينكر أية صلة بين "وفاة الأبناء أمام أعين آبائهم" وكتابه عن دافع الموت. لو كان يحل أحداً غيره كما يعترف لكاتب سيرته «لأكدت على الصلة بين موت الابنة ومفاهيم الـ Jenseit (ما وراء مبدأ المتعة). ومع ذلك فهي خطأ لاتزال». فليس ثمة صلة كهذه ولا قطار أفكار كهذا. يقول فرويد: «الـ Jenseit كُتب في سنة ١٩١٩ وكانت ابنتى آنذاك شابة يافعة، توفيت

(١) Derrida, 1987, pp. 314-15.

فى سنة ١٩٢٠». ومع ذلك فىو يصرح فى موضع آخر أن الكتاب «كان انتهى لتوه» حين توفيت صوفى، وأن مصطلح "دافع الموت" ظهر عقب وفاة كل من صديقه أنطون فون فرويند وصوفى^(١). ويتساءل إرنست جونز، أليس ثم بعض "إنكار داخلى" فى ضمير فرويد عن "ما وراء مبدأ المتعة" الذى استمرت كتابته دون انقطاع يوم واحد؟ يقول فرويد فى رسالة إلى فيرننتشى كتبها بعد حرق جثمان صوفى بأسبوعين: «الموت على ما فيه من ألم لا يؤثر على موقفى من الحياة».

وسواء ظهرت نظرية دافع الموت فى رد فعل لوفاة صوفى أم لا فإن إحساس فرويد بأن كتاب تراجمه سيستسهلون هذا الاستنتاج وسعيه الدءوب لصدّه أثاراً فضول ديريدا. ماذا يحاول فرويد أن يخبى؟ هل هى الطريقة الغريبة التى تم بها توقع وفاة صوفى فى فصول "ما وراء مبدأ المتعة" السبعة، وهو عدد يرمز لـ "طفلة الأحد" التى ولدت فى اليوم السابع وتوفيت بعد أسبوع من زواج دام سبع سنين؟ وهكذا فإن الفقد (fort!) الذى كان على فرويد أن يعانيه يكرر نفسه بصورة شيطانية فى أرجاء نصه (da!) فى أعراض كالعدد سبعة؛ أو البكرة التى كان يجب أن تكون قطاراً؛ أو دافع الموت الذى تمارس به هو نفسه لعبة قورت دا" فيظهر ثم يختفى «بينما يحكى حكايات عدة ويبيى مشاهد عدة» (يشير ديريدا قائلاً فى الموت صمت ميت" فى نصف كتاب "ما وراء مبدأ المتعة"^(٢)).

هذه القراءة المبدعة - والمؤثرة - لكتاب "ما وراء مبدأ المتعة" تستعين بالإجراءات نفسها التى يستعين بها أى تحليل نفسى قائم على التراجع ولو أن ديريدا كان يعترض على المقارنة. وهو يأسى بالفعل على "الأسلوب النفسى الساحق القائم على التراجع" الذى اتبعه كتاب أخبار فرويد (كارنست جونز وماكس شور)

(1) Derrida, 1987, pp. 331, 328-9.

(2) Derrida, 1987, pp. 329, 262, 353.

فى النقل عن "ما وراء مبدأ المتعة" باعتباره حكاية تفاعلية^(١). وفى المقابل يهمل ديريدا العلاقة التجريبية بين وفاة صوفى ومولد دافع الموت: فإكراماً لفرويد يقول إن التواريخ لا تتطابق. إلا أن تأويل ديريدا نفسه أكثر ترويحاً من تأويلات كتاب سيرة فرويد، فهو يرى أن وفاة صوفى جرى التنبؤ بها ولم يتم تذكرها فى نص فرويد. فهل هذه نوبة تصوف - أو علم معانى الأعداد - من جانب ديريدا؟ أم تراه يعزو لنص فرويد الانتكاسات الزمنية لـ *Nachträglichkeit* (الفعل المؤجل) التى تسعى بها النفس جاهدة للسيطرة على الجرح بعد وقوع الحدث عن طريق إحداث قلق كان ينبغى أن يستثار قبل المصاب غير المتوقع؟ أم أنه يتتبع دافع التكرار الذى لا يقاوم والذى يجتاز الحدود الفاصلة بين الحياة والنص، ما قبل وما بعد، السبب والنتيجة، نشر الأعراض التى لا تشير إلى شىء قبل انتشارها؟ ولو كان الحال كذلك فوفاة صوفى وليس نقض هذا الدافع الذى لا يقاوم ينجرف نحو دوامته، يتدحرج فى دوراته التى لا ترحم.

كان يمكن مناقشة هذه التساؤلات بصورة مطولة؛ ويكفى القول إن مناهج ديريدا فى التأويل لا تختلف كثيراً عن مناهج كتاب السير النفسيين مما يهاجم، حتى وإن كان يرى فى نص فرويد "النذير الصاعق" لا النصب التذكارى أو "التابع الوفى" لوفاة صوفى^(٢). وينشر رسائل فرويد الخاصة مثلاً بقدر ما استفاد فرويد نفسه من الروابط الذهنية الحرة لمرضاه فى تحديد معنى أحلامهم. ويحفظ شديد يتقبل ديريدا الفكرة القديمة التى ترى أن حياة الكاتب تثرى كتاباتهم؛ فكان يرى أن تقارير وفاة الكاتب كان مبالغاً فيها إلى حد بعيد^(٣). ويصر على البعد الخاص بالسير الذاتية

(1) Derrida, 1987, pp. 328-9.

(2) المصطلحان المخادعان "النذير الصاعق" و"تابع الموت الوفى" مستمدان من فرويد، "الصاعق" (١٩١٩، ص ٢٣٥) و"ما وراء مبدأ المتعة" (١٩٢٠، ص ٢٩) على التوالى.

(3) Derrida. 1984b. p. 22.

لا فى "ما وراء مبدأ المتعة" وحده، بل فى الكتابات الفلسفية بعامه، والتي تُضعف الآثار العنيدة لتاريخيتها تطلعاتها للعالمية دائماً. و"ما يتعلق بالسيرة الذاتية" بالنسبة لديريدا يشير لا إلى كمال الوجود الإنسانى ولا لنوايا الكاتب، بل إلى تطفل نوازل الكتابة على تجرد العقل الخالص. و"ما يتعلق بالسيرة الذاتية" يعلن عن وجوده (فى رأى روبرت سميث) فى «تفتح الأدبى فى الفلسفى»^(١). وكان هيجل يصر على «الهدف الأوحد للتساؤل الفلسفى استبعاد كل ما هو عارض»؛ أما ديريدا فيؤكد أن اسم الكاتب، جسد الكاتب، وضع الكاتب فى المكان والزمان هى عوارض عنيدة لا قبل للفلسفة بالتخلص منها^(٢).

ظهر ارتياب ديريدا فى الترجمة النفسية فى أول أعماله (Of Grammatology 1976 [1967])، حيث أوضح كيف تم الزج برأى روسو فى الاستمناء باعتباره "تمة خطرة" للجماع فى رأيه بأن الكتابة تمة خطرة للكلام. يقول ديريدا محتجاً: «على الرغم من بعض المظاهر فإن تحديد موقع تمة الكلمة هنا ليس كله تحليلى نفسى لو فهمنا بذلك تأويلاً يخرجنا من الكتابة نحو مدلول يتعلق بكتابة التراجم»^(٣). هذا التوصل الذى يركن إلى تحذير مشكوك فيه (هل يستتبع التحليل النفسى بالضرورة هذا الفرار من الكتابة؟) لا يثبت براءة ديريدا من المناهج التحليلية النفسية. ومع ذلك فمغالطة الترجمة النفسية فى رأيه تكمن فى اعتبار الكتابة تابعة للكاتب، فى معاملة "العمل" باعتباره مجرد تمثيل "للحياة". ومفهوم التمثيل نفسه يقوم على "التراثيات العنيفة" التى تشكل الفكر الذى يربط بين اللفظ وما يدل عليه، ويميز الأصيل على المشتق، المدلول على الدالة،

(1) Smith, 1995, p. 4.

(2) Smith, 1995, p. 13.

(3) Derrida, 1976, p. 159.

الحضور على إعادة العرض^(١). والترجمة النفسية تتواطأ في هذا العنف عندما تفسر الدوافع اللا واعية بأنها السبب السالف الذي يعد النص تأثيره المؤجل. وهذا ما أطلق عليه نيتشه خطأ "أخذ الأخير على أنه الأول". ففي وقت القراءة يأتي النص أولاً، ودوافع الكاتب ثانياً حيث تستبطن من تأويلنا النص؛ ولا يرقى الكاتب إلى مستوى السبب وينزل النص إلى مستوى النتيجة إلا بقلب زمني^(٢).

في تحليله روسو، يصدر ديريدا أيضاً حكمه الشهير: "Il n'y a pas de hors-texte" (ليس ثم شيء خارج النص)^(٣). معنى هذا أن روسو ليس معروفاً لقرائه إلا من خلال النصوص التي يكتب، والنصوص التي يكتبها غيره عنه. فليس ثم ذات ثابتة يتم التعبير عنها، لا أصالة في داخل أو وراء هذه النصوص التي قد ينفذ القارئ إليها عبر الكتابة. من ثم فما يسميه ديريدا سيرة ذاتية لا يتألف من انعكاس لشخصية معروفة تماماً، بل يشير إلى أجزاء متناثرة من احتمال عارض، كالقطار والسبعات التي تتأثرت في اختبار فرويد لدافع الموت. وهذا الحطام يتسرب من الذات ولا يعبر عنها؛ ويشيد بتأثير الذاتية وتقطيع أوصالها في الكتابة لا بأى اكتمال في الوعي.

إبراهيم وتوروك: السرداب والسراب

الاتهام الأساسي إذن بأن ديريدا يتجه ضد التحليل النفسي هو أنه يسمي فهم

(١) انظر مثلاً ديريدا (١٩٨٨ ب)، ص ٩٣: «كل الميتافيزيقيين من أفلاطون إلى روسو وديكارت وهاسرل انتهجوا هذا السبيل من تصور الخير باعتباره سابقاً على الشر، الإيجابي على السلبي، النقي على غير النقي، البسيط على المركب، الجوهرى على العارض، المقلد على التقليد، إلخ. وليست هذه مجرد لفظة ميتافيزيقية ضمن لفئات أخرى، إنها الضرورة الميتافيزيقية التي هي الأكثر ثباتاً، والأعمق والأكثر فحولة».

(2) Nietzsche, 1990, p. 47.

(3) Derrida, 1976, p. 158.

الذات باعتبارها خارجية وسابقة على النصية. إلا أن عمل إبراهيم وتوروك يحتكم لديريدا نظراً لإصراره على اللا ذات المحشورة في الذات، وعلى بقايا الأخيرة التي تؤلم الذات كأنها كسر من عظام نخرة. ولفهم انبهار ديريدا بهذا النوع المميز من التحليل النفسي فلا بد من تقديم وصف موجز لما جاء به من جديد.

كان نيكولاس إبراهيم وماريا توروك مهاجرين من المجر حصلوا على عضوية معية باريس للتحليل النفسي وعملوا محللين نفسيين سريريين من ١٩٥٦ فصاعداً. وبعد وفاة إبراهيم في سنة ١٩٧٥ تولت توروك المسؤولية عن كتاباتهما المشتركة التي نشر اثنان من أكبرها بالإنجليزية حتى الآن: "الكلمة السحرية للرجل الذئب: اسم سرى" (The Wolf Man's Magic Word: a Cryptonymy, 1986) مع تقديم لديريدا؛ و"الصدفة والجوهر" (The Shell and the Kernell, 1994). وأساس عمل إبراهيم وتوروك التجريد الدلالي والدمج والاستبطان والترميز والخيال.

التجريد الدلالي أولاً وقبل كل شيء يشير إلى عملية مجرد بها التحليل النفسي مفرداته من مدلولاتها وينزع عنها تداعياتها العادية ويعيد نشرها في خدمة منطقته الذي يشبه الأحلام^(١). فمثلاً مصطلح "متعة" في "ما وراء مبدأ المتعة" محرف عن كل دلالاته الشائعة (رضا، لذة، سرور، فرح، إلخ) ويبدل بدلاً من ذلك على متعة لا تختبر، بل قد تكون أقرب للألم إن اختبرت أصلاً. كما مجرد فرويد مصطلح "جنس" من أي مدلول تطبيقي ويقول إن «مفهوم ما هو جنسي في التحليل النفسي يشمل ما هو أكثر بكثير الجماع الجنسي؛ فيقل ويزيد أيضاً عن معناه العام»: يقل بمعنى أن الجنسانية الطفولية "جائحة بأشكال متعددة"، ومتقلبة في هدفها ومفعولها؛ ويزيد بمعنى أن الرغبة الجنسية هي القوة التي تحرك أسمى نواتج العقل^(٢).

(1) Abraham and Torok, 1994, pp. 84-5.

(2) Freud, 1910, p. 214.

ويلجأ إبراهيم وتوروك للاستعانة بالأحرف الأولى الكبيرة لتمييز مفردات التحليل النفسي المجردة من دلالاتها عن مفردات الكلام العادى. هذا التحايل الكتابى يُشعر القارئ سلفاً بأن المفردات المجردة من دلالاتها تشير إلى شىء غير مائل أو غير قابل للمثول فى الوعي. «تكن صرامتها فى الطريقة المفردة دائماً التى تعارض بها الواقع الدلالى - Pleasure يجب أن تعنى pleasure»⁽¹⁾. هذا النهج من الاستعانة بالأحرف الأولى الكبيرة يشبه خطأ ديريدا العمى فى تهجى الكلمات (différance مثلاً) والنحت اللفظى (destinerring مثلاً) الذى يهدف إلى الإشارة فى اللغة إلى ما يفلت منها، أى ما يفلت مما يقصده الفاعل المتكلم. فمصطلح "كتابة" (écriture) عند ديريدا قد يوصف أيضاً بأنه تجريد دلالى لأنه لا يشير إلى فعل نقش الكلمات على الورق إلا عرضاً، فى حين أنه يشمل النقش بكل أشكاله (الوسم، الوشم، الشف، الطبع، رسم الخرائط، الخدش، الحرق، الخرق) ونشر النقش بما يتجاوز صلاحيات الفاعل.

كما يجد ديريدا فى عمل إبراهيم وتوروك دعماً لانشغاله بمخالفة الباطن، سواء أكان الباطن هو الذات أو العقل أو نسق الفلسفة الذى يُحتفظ فيه بهذه المفاهيم. وإبراهيم وتوروك بوصفهما محللين نفسيين مهتمان تحديداً بباطن الذات ودينامياته فى الاستيعاب والطرء. ويفرق الكاتبان بين نمطى الاستلهاام النفسى، "الاستبطان" و"الدمج"، حيث ينمى أولهما الأنا بينما يشطرها الآخر. والاستبطان هو الأداة التى تنمو بها الأنا من خلال تمدد غرائزها الجنسية الذاتية الأولية إلى حب شينى. والاستبطان لا يكتفى باستيعاب المفعول، بل يتغلب على كبت الدوافع التى يوقظها المفعول ويعيد استيعابها فى أنا متمددة. وهذا المخاض يتحقق عن طريق اللغة التى تحمل دائماً وصمة النقص التى تنشأ منها، فالطفل لا يلجأ للكلمات إلا حين لا تتوفر الأشياء التى يريد. والفم الفارغ المحروم من الغذاء يمتلئ بالكلمات.

(1) Melville, 1986, p. 103; Derrida, 1986, p. xxxi.

أما الدمج فيتم عندما «تفشل الكلمات في ملء فراغ الذات ومن ثم يُحشر شيء خيالي في الفم مكانها»^(١). هنا يعتمد إبراهيم وتوروك على مفهوم فرويد عن الدمج كارتداد إلى الأخيذة الوحشية الطفولية التي تبذل الأنا الشيء المفقود في سعى يائس لحفظه من النسيان. ولكن ما أن يلتهم الشيء حتى يفترس الأنا في المقابل إلى أن «تُستلب الأخيرة تمامًا». وهكذا «يسقط ظل الشيء على الأنا» وتُغصب الأنا من قبل الشيء المتكيس في نفسه كأنه محارة تسحقها لولوتها^(٢). فالدمج، وإن كان مدمرًا في جوهره، يلجأ للأنا كبديل أسهل عن الاستبطان. وبصياغة ديريدا تلجأ الأنا المسلوقة «في مواجهة عجز عملية الاستبطان (التدريجية، البطيئة، المجهد، الفعالة)» إلى الدمج.

والدمج يحدث سردابًا في داخل الأنا يحفظ فيها الشيء وما أثار من عواطف في الحجر. إلا أن هذا السرداب وعلى خلاف اللا وعى الفرويدي لا يمثل مستودعًا لأفكار الوعى المبعدة. وانسرداب في رأى ديريدا «لم يعد يحشد مجازات اللا وعى السهلة (المخفية، السرية، الكامنة، إلخ)»^(٣) وهي ليست رغبات النفس المكبوتة بل منع شخص آخر سرقت منه ودفنت حبة في داخل السرداب: «لا تتشأ انسرداب إلا حين يكون السر المشين هو مفعول الحب وحين يمثل هذا المفعول مثال للأنا بالنسبة للفاعل»^(٤). وديريدا منبهر بهذه «الهندسة اللا كمية المذهلة» التي نظرت فيها النفس من عالمها ليدخله الآخر مغلفًا في سرداب خارجي وباطني النمو في أن بالنسبة للذاتية؛ حيث يصبح الداخل خارجًا والخارج داخلًا في عملية تغيير أوضاع يسميها في موضع آخر «تغليفاً». ويقول: «من خلال الترميز يوصد باب

(1) Abraham and Torok, 1994. pp. 111-15, 127-9.

(2) Freud, 1917. p. 249.

(3) Derrida, 1986. pp. xix. xvii.

(4) Abraham and Torok, 1994. p. 131.

فى صمت كأنه ممر ملعون فى النفس»^(١). ولكن قد يُعثر على صورة أنسب فى حكايات بو عن دفن الأحياء من قبيل "سقوط بيت الحاجب" التى تدفن فيها شقيقة الحاجب حية فى أعرق فجوة فى البيت، ثم تتفجر بقبرها وتهدم معها قصر العائلة؛ فالسرداب - الداخل والخارج، الحميم والغريب على السواء - يبتلع حرم النفس.

يرى إبراهيم وتوروك أن أخيلة الدمج تتميز "بالغائها اللغة المجازية". وهذه العملية التى يشار إليها أيضاً بـ "التجريد من المجازية" أو "الترميز" تساعد على حماية المفعول المشفر من الدخلاء، بل من الأنا نفسها التى تنزل إلى مكانة حارس جبانة^(٢). ودراسة المؤلفين المطولة عن أعمال الترميز هى شرحهما على تواريخ الحالة المرضية للرجل الذئب آكا سيرج بانكييف المهاجر الروسى الذى تم تحليله مراراً من جانب فرويد ومن جاءوا بعده فى فيينا دون التوصل لعلاج ناجح. ويرى إبراهيم وتوروك أن سبب هذا الفشل أن هذا المريض الذى لا يشفى الشهير كان "شفر" مشهداً صادمًا فى طفولته لأخته وهى كذلك أحد أعضاء أبيه، ودليلهما أن الفعل الروسى الذى يعنى "نك" - تيرت - يعاود الطفو على السطح ضمن أعراض الرجل الذئب وذكرياته وأحلامه. وهكذا أصبحت "تيرت" كلمة سحرية "أو" اسمًا رمزيًا" متنوعًا من التداول لا ينطقه الرجل الذئب، ولكنه مجبر على إعادة تمثيل دوره: فيتماهى مع أبيه ويصل للشبق بدلاً منه من خلال الكلمة المرفوضة التى ترمز إليه^(٣). هذا التفسير وإن بدا غير معقول ليس أغرب من حدس فرويد الأصلى بأن الرجل الذئب لابد أن شاهد أبويه فى حالة جماع من الخلف (a tergo) ثلاث مرات فى تمام الساعة الخامسة من بعد ظهير أحد الأيام. ويبدأ المرء

(1) Derrida, 1986, pp. xix, xvii.

(2) Abraham and Torok, 1994, pp. 132, 105n, 159.

(3) Abraham and Torok, 1986, pp. 18-19.

فى الشك فى أن تفسير فرويد عرض لا تشخيص لمرض الرجل الذئب، وأن التحليل اللاحق استسلم للعدوى أيضا. وكما يشير جوناثان بيرت فكل مفسر يبدو مرغما على استدعاء روى دخيلة للمشهد الأولى حتى يعلل التأثيرات المتكررة الغريبة^(١).

ومما يذكر أن إبراهيم يميز أسرار السرداب عن أسرار اللاوعى الفرويدى، فالأخيرة مكبوتة والأولى لا سبيل لمعرفةا. وما ينتابنا من السرداب ليس رغباتنا المكبوتة، بل «الفجوات التى تتركها فى داخلنا أسرار غيرنا». ويجسد إبراهيم أداة هذا الهاجس فى «الطيف»:

«الطيف تشكيل للا وعى الذى لم يكن وعيا قط - لسبب وجهه. فهو يُتوارث بصورة لم تُعرف بعد من لا وعى الأبوين إلى لا وعى الطفل ... وعودة الطيف الدورية والقسرية تقع وراء نطاق تشكيل العرض بمعنى عودة المكبوت؛ وهو يعمل كمن يتكلم من بطنه، كغريب داخل تضاريس الفاعل الذهنية»^(٢).

وقد يساعد مثال أدبى على إيضاح نظرية إبراهيم عن هواجس ما بين الأجيال. ففي «أرديب فى كولوناس» لسوفوكليس يحتج البطل بعد نفيه لاقترافه على جريمته قتله أبيه وزنا المحارم قائلا: «أنا / عانيت هذه الفعال أكثر مما اقترفتها / كما قد أوضح لو جاز لى هنا / أن أحكى حكاية أبى وأمى ... / التى تخشوننى بسببها، حيث أنى أعلم الكثير»^(٣). وتتناول مارى بالمارى هذه الإشارة، وتقول إن

(1) Burt, 1997, p. 10.

(2) Abraham and Torok, 1994, pp. 171, 173.

(3) Sophocles, 1954, lines 266-9.

جرائم أوديب التي اقترفت عن جيل عاناها ولم يقتربها عقاباً على جرائم أسلافه. وفي ما قبل تاريخ المسرحية كان لا يوس أبو أوديب احتّمى ببلاط ببلوبس وأجرم في حق مضيفه بإغوائه ابنه كريسيبوس الذي انتحر خزيًا فيما بعد. والاسم كريسيبوس يعنى "الحصان الذهبي"؛ وتبين بالمارى كيف أن جرم لا يوس يرتد على أوديب فى صور الجياد التي تلاحقه فى الثلاثية إلى أن يلقى حتفه أمام فرسان كولوناس المشاهير. وهذه الجياد الطيفية لا تمثل عودة المكبوت، فهى لا تنتمى لوعى أوديب. وهى ليست "الغرباء المألوفين" فى الكبت بل "أجساد أجنبية غريبة" منقولة من لا وعى الأب إلى لا وعى ابنه. وهى تشير (فى رأى إبراهيم) إلى "التحريك اللفظى لسر مدفون حيا فى لا وعى الأب": أى جرائم لا يوس التي يعاقب عليها ابنه دون أن يدري⁽¹⁾.

وطيف إبراهيم يشبه تصور ديريدا عن الأثر فى أن كليهما يدلان على أسبقية لا تقاوم، ماضوية منيعة أمام الوعى لا تسمح بأن يحس بها إلا من خلال عفويتها المتكررة. وعلى خلاف الأرواح التي كان فرويد يكافحها فالطيف لا يقبل أن يعاد إلى الوعى ولا أن يعاد دمجها فى قصة متماسكة فى حياة الفاعل. فالطيف يأتي من نفس شخص آخر، وتحديدًا من نفس أسلاف الفاعل، ويمر (حسب تعبير إبراهيم) «بطريقة لم تتحدد بعد» (وراثيًا؟ هضميًا؟ بالتخاطر؟) إلى لا وعى الفاعل. إذن فالفارق بين الطيف وأثر ديريدا هو أن الطيف ينبع من ذهن، حتى إن لم يكن ذهن الفاعل، بل ذهن غيره؛ أما الأثر فيسبق الفاعل وينتشر آليًا دونما اعتبار للأنساب. ولصياغة الأمر فى شكل معادلة فالطيف ينجم عن الفاعل، فى حين أن الفاعل ينتج عن الأثر.

(1) Abraham and Torok, 1994, pp. 171-6; Balmary, 1982, pp. 7-14, 19.

خاتمة

بينما فى هذا المقال كيف يلعب ديريدا لعبة "فورت دا" مع التحليل النفسى، فينبذه (بصيغته اللاكانية) حيناً ويفوقه حيلةً ("فرويد ومشهد الكتابة") حيناً آخر، وينتهجه ("للأمل - عن فرويد") حيناً ثالثاً، ويجاهد من أجله (إبراهيم وتوروك) حيناً رابعاً. إلا أن هناك تطوراً واضحاً تخضع فيه نزعة الشك الأولى عند ديريدا لمتعته فى تعقيدات الفكر الفرويدى التى لا تنضب. ويتفق قربه من فرويد مع تخليه عن الحلم الذى ولد من تطلعات الستينيات الفوضوية بأن مركزية الصوت قد يُستغنى عنها. وبدلاً منها يدرك ديريدا أن التفكيكية شريكة بالضرورة فى البنس التى تقوضها. وقراءته الفذة لـ "ما وراء مبدأ المتعة" بإسقاطها كل دعاوى الظاهرية تنتقل إلى ما وراء لعبة القبول والرفض الأكاديمية نحو منطق الحسم الغريب. وفى كتابه الحديث "حمى المحفوظات" (والتي قدمت أجزاء منها فى سنة ١٩٩٤ فى متحف فرويد، ذلك البيت الكائن فى هامبستيد الذى قضى فيه فرويد الأشهر الأخيرة من عمره فى المنفى) يقول ديريدا:

«إن الرغبة فى الحديث عن التحليل النفسى، وادعاء عمل تاريخ التحليل النفسى من منظور لا تحليلى نفسى صرف مجرد من أى تحليل نفسى إلى حد الإيمان بقدرة المرء على محو آثار أى انطباع فرويدى، تشبه ادعاء المرء الحق فى الكلام دون أن يعرف ما يتكلم عنه، دون حتى أن يرغب فى أن يسمع أى شىء عنه»^(١).

(1) Derrida, 1996, pp. 54-5.

لا يحق للمرء أن يتكلم عن التحليل النفسى إلا من الداخل، كعرض
لا تشخيص، كجسم غريب مألوف بالنسبة للجسم الذى ينتهكه. والجسم الغريب،
الحميم والدخيل فى آن، يمثل قوة نفور ذاتى متوطنة بالنسبة لعمليات الهوية. وبهذا
المعنى فالتفكيرية يمكن اعتبارها مرضاً ناجماً عن التحليل النفسى نفسه، عرض
لدافعه للموت - كأن التحليل النفسى مقدر له ألا يموت إلا بطريقته، أى أن يتفكك
بالأداة نفسها التى شكل بها نفسه. ولكن إذا كانت التفكيرية تعطل التحليل النفسى
فهى تهبط حياة أخرى نشطة بعد الموت أيضاً. ببساطة شديدة، يبدو فرويد أكثر
تشويقاً لأن يقرأ بعد أن اهتم به ديريدا - وكذلك يبدو ديريدا.

المصادر والمراجع

- Abraham, Nicolas and Torok, Maria (1986), *The Wolf Man's Magic Word*, trans. Nicholas Rand (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
- (1994), *The Shell and the Kernel*, trans. Nicholas Rand (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- Anzieu, Didier (1989), *The Skin Ego*, trans. Chris Turner (New Haven, CT: Yale University Press).
- Attridge, Derek and Ferrer, Daniel (eds) (1984), *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Aubert, Jacques (ed.) (1987), *Joyce avec Lacan* (Paris: Navarin).
- Balmory, Marie (1982), *Psychoanalyzing Psychoanalysis: Freud and the Hidden Fault of the Father*, trans. Ned Lukacher (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
- Bloom, Harold et al. (eds) (1979), *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press).
- Bonaparte, Marie (1949), *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, trans. John Rodker (New York: Humanities Press).
- Burt, Jonathan (1997), *Zootherapies and Freud's Animals around World War I*. Unpublished paper.
- Culler, Jonathan (1994), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (London: Routledge).
- Davis, Robert Con (1988), 'Error at Yale: Geoffrey Hartman, Psychoanalysis, and Deconstruction', in Davis and Schleifer (1988).
- Davis, Robert Con and Schleifer, Ronald (eds) (1988), *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale* (Norman, OK: University of Oklahoma Press).
- Derrida Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
- (1978), 'Freud and the Scene of Writing', in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1979), 'Living on / Border Lines', trans. James Hulbert, in Bloom et al. (1979).
- (1981), *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1984a), 'Two Words for Joyce', in Attridge and Ferrer (1984).
- (1984b), *Signéponge / Signsponge*, trans. Richard Rand (New York: Columbia University Press).
- (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, ed. Christie McDonald (New York: Schocken Books).
- (1986), 'Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok', trans. Barbara Johnson, foreword to Abraham and Torok (1986).
- (1987), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1988a [1975]), 'The Purveyor of Truth', trans. Alan Bass, in Muller and Richardson (1988).

- (1988b), *Limited Inc.*, trans. Samuel Weber (Evanston, IL: Northwestern University Press).
- (1991) 'Geopsychoanalysis – "and the rest of the world"', trans. Donald Nicholson-Smith, *American Imago*, 48:2, pp. 199–231.
- (1996), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1998 [1990]), 'For the Love of Lacan', in *Resistances of Psychoanalysis*, trans. Peggy Kamuf, Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Stanford, CA: Stanford University Press).
- Ellmann, Maud (ed.) (1994), *Psychoanalytic Literary Criticism: A Reader* (London: Longman)
- Felman, Shoshana (1988), 'On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approaches', in Muller and Richardson (1988).
- Forrester, John (1990), *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan, and Derrida* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Freud, Sigmund (1953–74), Standard Edition of *The Complete Psychological Works*, trans. James Strachey, 24 vols (London: Hogarth Press).
- (1893–95), with Josef Breuer, *Studies on Hysteria*, in Freud (1953–74), vol. 2.
- (1910), '"Wild" Psychoanalysis', in Freud (1953–74), vol. 9.
- (1917), 'Mourning and Melancholia', in Freud (1953–74), vol. 14.
- (1919), 'The "Uncanny"', in Freud (1953–74), vol. 17.
- (1920), *Beyond the Pleasure Principle*, in Freud (1953–74), vol. 18.
- (1923), 'The Ego and the Id', in Freud (1953–74), vol. 19.
- (1925), 'A Note upon the "Mystic Writing-Pad"', in Freud (1953–74), vol. 19.
- (1928), 'Dostoevsky and Parricide', in Freud (1953–74), vol. 21.
- (1930), *Civilisation and its Discontents*, in Freud (1953–74), vol. 21.
- (1937), *Analysis Terminable and Interminable*, in Freud (1953–74), vol. 23.
- Frow, John (1990), 'Intertextuality and Ontology', in Worton and Still (1990).
- Heath, Stephen (1993), 'Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories, Missed Encounters'. Unpublished paper delivered on 11 November 1993 as the opening address to the 'Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories' Conference.
- Jakobson, Roman (1988), 'Linguistics and Poetics', in Lodge (1988).
- Johnson, Barbara (1988), 'The Frame of Reference', in Muller and Richardson (1988).
- Joyce, James (1993), *Ulysses* (Oxford: Oxford University Press). First published 1922.
- Lacan, Jacques (1977), *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton).
- (1988), Seminar on 'The Purloined Letter', trans. Jeffrey Mehlman, in Muller and Richardson (1988).
- Lodge, David, ed. (1972), *Twentieth-Century Literary Criticism* (London: Longman).
- (1988), *Modern Criticism and Theory: A Reader* (London: Longman).
- Melville, Stephen (1986), *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
- Muller, John F. and Richardson, William J. (eds) (1988), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

- Nietzsche, Friedrich (1990), *Twilight of the Idols and the Anti-Christ*, trans. R. J. Hollingdale (Harmondsworth: Penguin).
- Plato (1973), *Phaedrus*, trans. Walter Hamilton (Harmondsworth: Penguin).
- Poe, Edgar Allan (1988), 'The Purloined Letter', rpt. in Muller and Richardson. (1988).
- Smith, Joseph H. and Kerrigan, William (eds) (1984), *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis, and Literature* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
- Smith, Robert (1995), *Derrida and Autobiography* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Sophocles (1954), *Oedipus at Colonus*, trans. Robert Fitzgerald, in David Grene and Richard Lattimore (eds), *Sophocles I: The Complete Greek Tragedies* (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- Staten, Henry (1991), 'The Difference Between Lacan and Derrida', *Western Humanities Review*, 45:2, pp. 98–109.
- Valéry, Paul (1972), 'Poetry and Abstract Thought: Dancing and Walking'. First published 1939. In Lodge (1972).
- Weber, Samuel (1984), 'The Debts of Deconstruction and Other, Related Assumptions', in Smith and Kerrigan (1984).
- Worton, Michael and Still, Judith (eds) (1990), *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester: Manchester University Press).

التفكيرية والتقنية

تيموثي كلارك

في سنة ١٩٥٠ عرض الرياضي الإنجليزي آلان تورينج وهو أحد مخترعي الحاسوب تجربة أصبحت منذ ذلك الوقت عنصراً أساسياً في أي نقاش حول "الذكاء الآلي"^(١). وفي "لعبة المحاكاة" عرض تورينج ثلاثة لاعبين، كل في غرفة منفصلة يتواصلون بالكتابة. اثنان منهم، رجل وامرأة، يسألان الثالث وهو قاضٍ. مهمة الرجل أن يقنع القاضي بأنه امرأة، ويفوز لو عجز القاضي عن تحديد جنسه أو خطأ في تحديده^(٢). ثم رأى تورينج أن حل آلة "ذكية" محل الرجل. وتظل اللعبة كما هي إلا أن دور القاضي يصبح الآن تحديد أي اللاعبين من البشر. وعرض تورينج لعبة المحاكاة كطريقة عملية للتعامل مع سؤال «هل يمكن للآلة أن تفكر؟» وعُرفت منذ ذلك الحين باختبار تورينج^(٣).

لو قدر لآلة أن تتجح في هذا الاختبار بصورة تامة وحاسمة فسيكون هذا دحضاً عملياً نهائياً لفكرة عن التقنية سيطرت على الفكر الغربي لحوالي ثلاثة

(١) Turing, 1950.

(٢) على الرغم من إلغاء مسألة الفارق بين الجنسين في اختبار تورينج النهائي فمن الصعب ألا يقرأ المرء اللعبة الأولية لرجل يقلد امرأة دون أن يتذكر عداء تورينج للشذوذ وانتحاره في النهاية بقضم تفاحة مسمومة كحواء.

(٣) للمزيد عن الحالة المعاصرة لاختبار تورينج تنظر Dennett, 1998.

آلاف سنة مع بضعة استثناءات ذات شأن^(١). فكانت وجهة النظر التقليدية الأرسطية أن التقنية عرضية بالنسبة للطبيعة البشرية باعتبارها أداة تتحقق بها بعض الغايات. والتقنية علم تطبيقي، أداة للمعرفة. وعكس هذه الفكرة مما يُسمع كثيرا حاليًا هو أن الآلة سيطرت على صانعها (وحش فرانكنشتاين). فالرؤية الذرائعية للتقنية تضعها مع المفاهيم التقليدية للمحاكاة والتمثيل - فهي في الأساس أداة، مجرد أداة تصادف أن تعمل بشكل جيد أو ردىء.

ولابد لأي دارس للتفكيرية أن يصطدم باسم اختبار تورينج "لعبة المحاكاة". ومن الواضح أن أعمال ديريدا لها صلة بمشروعات "الذكاء الاصطناعي" التى تسمى دراسة الآلات القادرة على عمل أشياء يمكن للعقل أن يعملها. وكأعمال ديريدا يتداخل "الذكاء الاصطناعي" مع العلاقات المراوغة بين التقنية واللغة. فكلاهما ينشر الاستعمال الخطأ للألفاظ (من قبيل "ذكاء الآلة" أو "التمثيل الأصل") فى إعادة صياغة المفاهيم الفلسفية ومناقشتها. وكلاهما يعطى مكانًا أساسيًا لمسألة المحاكاة - أى نوع من الجهد العلمى يرى نفسه بالصورة التى تحددها "لعبة محاكاة" مستقبلية ما (انظر كلارك، ١٩٨٥)؟ بل إن مصطلح "الذكاء الاصطناعي" يشبه مصطلح "التفكيرية" التمس فى تحييده كصورة نمطية للثقافة الشعبية. إلا أن التفكيرية لها أيضا صلة وثيقة بنقد عمل ما فى الذكاء الاصطناعي وتؤكد حدود إضفاء الصفة الرسمية عليه.

سنعود "للعبة محاكاة" تورينج من حين لآخر وفى ختام هذا المقال. وقوتها هنا كتجربة فكر ترجع للطريقة التى تفتح بها مسألة التقنية بالحاح جديد بقدر ما تعمل التفكيرية على التعارض بين الطبيعى والاصطناعى، بين الحضور والتمثيل،

(١) مارتن هايدجر فى المقام الأول (انظر هايدجر، ١٩٧٧) و(هود، ١٩٨٣) وسمانويل كانط (انظر بنجتون، ١٩٩٦).

بين الشيء نفسه والعلامات، وبقدر ما تعمل على التفرقة بين الفكرى والحسى فى تكوين فكرة العلامة.

إن العالم المعاصر عالم أزمة عامة فى الطبيعى. ويتخذ ذلك شكل جدل حول استخدام العقاقير الاصطناعية فى الرياضة وقضايا حقوق الحيوان والهندسة الوراثية وسلطة وسائل الإعلام الجديدة والجراحات الترقيعية الإلكترونية. إنها أزمة تساعد على كشف ما يسميه ديريدا "الحالة التقنية":

«ليس ثم جسم أصيل طبيعى: فالتقنية لم تضيف نفسها من الخارج أو بعد الحقيقة كجسم دخيل. أو على الأقل هذا الملحق الدخيل أو الخطر يعمل فى الباطنية المثلى "للجسم والروح". فهو فى قلب القلب فعلاً»⁽¹⁾.

إن فكر ديريدا عن الموضوعات المتميزة للعلوم التطبيقية والعلوم التقنية، وإن كانت الصلة بينها وثيقة يعد دقيقاً ومعقداً. وهو يتبع ما قد يعتبر إستراتيجية مزدوجة. فلندلف إليها فى قسمين.

التقنية الأصيلة

"خيار تورنج" (١٩٩٢) رواية تدور أحداثها فى عشرينيات القرن الحادى والعشرين، وشارك فى تأليفها مارفن مينسكى الذى يعد أحد كبار مفكرى الذكاء الاصطناعى. وبطلها برايان ديلانى هو أول من بنى ذكاء آلياً ناجحاً. وفى هجوم تعرض له مختبره تطلق عليه النار ويتضرر مخه. إلا أنه يستعيد جزءاً كبيراً من

(1) Derrida, Points, 1995, pp. 244-45.

المعرفة التى كانت لديه قبل إطلاق النار عليه بفضل جراحة ترقيعية متقدمة شملت زرع حاسوب صغير فى جمجمته يتقدم حتى مرحلة صباه. لكنه لا يزال بحاجة لاستعادة ملاحظاته السابقة فى مسعى للحاق بنفسه:

«قضى الصباح فى استرجاع ملاحظاته ومحاولة استعادة أى إحساس بالعمل الذى أنجز وبأبحاثه وما حقق - كل ذكرياته التى أتت عليها الرصاصة. كان إحساساً غريباً ذلك الذى راوده وهو يطالع ما كتب، كأنها رسالة من القبر. فالملخ الذى كتب هذه الملاحظات ميت وسيظل ميتاً أبداً. وعرف ألا سبيل ... لأن يعود الرجل الذى كان ... الذى كتب هذا التقرير الأول ...»⁽¹⁾

تجربة ديلانى فى "خيار تورنج" لا تختلف إلا فى الدرجة من عمل الذهن العادى من دقيقة لأخرى، تفكيرى وقراءتى لآخر مسودة لملاحظاتى عن التفكيرية مثلاً، ومراجعتها وإعادة صوغها والتوسع فيها. وما من تفكير يمكن تصوره بمعزل عن تقنيات على شكل أنساق علامات يبدو كأنه يستخدمها، ولكنها حالة لها هويتها الخاصة. فلتتفكر فى الضربة التى تلقاها الغرور الكامن فى ثورات فكر لن تنشأ إلا نتيجة إحلال الأعداد العشرية العربية محل الأعداد الرومية فى الحساب. حاول مثلاً أن تأتى بحاصل ضرب CLVII فى DCV وقارن ذلك بالسهولة النسبية لإجراء العملية نفسها فى صورة ١٥٧ × ٦٠٥. هناك شىء واحد لا بد حتى لاختبار تورنج ناجح جزئياً أن يؤكد عليه هو أن جوهر الإنسان لا ينفصل عن تقنية ما.

(1) Harrison and Minsky. 1992. pp. 238-9.

يضع ديريدا كما فعل مارتن هايدجر قضايا التقنية لا في المقام الأول في بناء الأعمال الهندسية الضخمة ولا حتى في صناعة السلاح الحديثة، بل في ألفة علاقة التقنية بالتفكير الإنساني، لا سيما في ألفة بين التقنية واللغة^(١). وتلتزم أعماله بنتائج تلقى الأشياء التقنية (بما فيها أنساق العلامات) على أن لها كياناً يقاوم الفهم من منظور وظيفة أو غرض مفترض ما من أجل البشر. ويقاوم تشويه التقنى والآلى في الفكر الغربي، وهو تشويه يتم كما في هجوم أفلاطون على الكتابة في "فايدروس" للدفاع عن مثل أعلى لنفس تتمالك نفسها تماماً أو ضبط نفس وعى ذرائعي^(٢). وحضور الأخير الذاتي المفترض عند ديريدا غير ممكن إلا على أساس ما قد يسمى "تقنية أصلية"^(٣)، وهو مصطلح يُستعمل خطأً ويقاوم النسق المتوارث للمفاهيم الداعمة تبادلياً التي يتم بها دائماً تعريف أفكار البشر والتقنيات. «ليست هناك تفكيكية لا تبدأ مرة أخرى بالتشكيك في الفصل بين التقنى والتقنية، لا سيما حين تكون لديها كفاءة تراتبية مهما كانت سرية أو دقيقة أو منكرة»^(٤).

"التقنية الأصلية" قد تعتبر بداية مصطلحاً لما كان ديريدا يسميه في أعماله في الستينيات "كتابة" أو "كتابة أولية"، لكننا هنا نركز على قضايا حالة التقنيات التطبيقية. والكتابة بالمعنى التطبيقي تعد تقنية من هذا النوع، إلا أن التفكير في كليهما لابد أن يفتح على قضايا الغيب:

«ليست الكتابة شيئاً مساعداً في خدمة العلم — وربما مفعوله — بل أولاً، كما يشير هاسرل في "أصل الهندسة"، شرط إمكانية المفاعيل المثلى وبالتالي الموضوعية العلمية. وقبل أن تكون الكتابة مفعول المعرفة فهي شرط لها»^(٥).

(1) Heidegger, 1977; Hood, 1983.

(2) Derrida, "Plato's Pharmacy", 1981.

(3) See Beardworth, 1996, p. 149.

(4) Derrida, 1986b, p. 108.

(5) Derrida, 1976, p. 27.

الكتابة تسجل الماضي بطريقة تنتج علاقة جديدة بالحاضر والمستقبل، ما يمكن تصويره الآن ضمن أفق زمانية تاريخية وباعتباره عنصر المثالية. وتمثل الكتابة مفاعيل مثلى بتمكينها من السمو بحقيقية زمن ما أو مكان ما. إلا أن شرط المثالية قابلية العلامة المكتوبة للتكرار عبر الزمان والمكان، نقش يعد هو نفسه مادي يحد بالضرورة من نقاء الغيب. كما أن هذه التقنيات - العلامة التى تقبل التعرف عليها والتى تشكل دعم المثالية - ليست لها مادية شئ مادي قائم بذاته، فهوية العلامة فارقة بالضرورة، ومسألة تتعلق باختلافها عن سائر العلامات. وقابلية التكرار ليست مثلى تماماً ولا مادية تماماً، بل تخلق بين تصنيفي المثالية والمادية. وتقنيات العمل المكتوب تهدد المثالية التى تمكنها. وأول أعمال ديريدا وهو شرحه على "أزمة العلم الأوروبى والظواهرية الغيبية" لهاسرل،^(١) والذى ترجمه بنفسه يتعلق بقلق هاسرل من أن النظريات الرياضية الهندسية يمكن استنباطها جبرياً - أى إن إقليدس يمكن استبدال آلة به. وإضفاء الطابع التقنى - قابلية تكرار أو التلاعب بالعلامات التى لا تقوم على حدس واع ما - يقدم باعتباره فقداناً للذاكرة كما فى مقابلة أفلاطون للسفسطة بالمعرفة الأصلية^(٢). وكان هاسرل يتعذب بسبب قوة التشكيلات الحسابية فى الفلسفة وفى العلوم بصفة عامة. وكان يرى أن الحساب الضعيف الذاكرة أصبح يحدد جوهر الحداثة واغتصب الحدس التصويرى الذى يجب أن يكون قام عليه يقين الاستدلال فى الهندسة. وفى تشبيهه الجهاز النفسى بلوح كتابة لا يمضى يظل فرويد أيضاً ضمن حدود التصور التقليدى بقدر ما تظل النماذج التقنية التى يلجأ إليها مجرد نماذج فى نظره أو أدوات مساعدة أو ملحقات بالعفوية المفترضة للذاكرة البشرية. ومع ذلك «فبعيداً عن كون

(١) Derrida. 1978a.

(٢) انظر ديريدا، ١٩٨١، ص ٦٣-١٧١.

الآلة غائباً صرفاً للعفوية فإن تشبيهاها بالجهاز النفسى يشهد بتناهى عفوية الذاكرة التى تضاف بهذه الصورة»^(١).

من الجوانب التى يزداد تقديرها فى أعمال ديريدا بصورة مستمرة فى الآونة الأخيرة اهتمامها بالطريقة التى تتيح بها تقنيات التواصل المختلفة بنى جديدة للتفكير. ولها فى هذا الصدد صلات بالمفكرين فى ما يعرف بجذلية الشفاهية- معرفة القراءة والكتابة فى إشارة لنصوص والتر ج. أونج و"مدرسة تورنتو" (مارشال مكلوان، إريك هيفلوك، جاك جودى، إيان وات). ويعد كتاب "الشفاهية ومعرفة القراءة والكتابة: تقنيات الكلمة" (١٩٨٢) لأونج واحداً من العدد الصغير جداً من النصوص، إضافة إلى كتاب *Of Grammatology* لديريدا، التى تغير فكر المرء عن كل شيء تقريباً. القضية هى الذاكرة الثقافية ومسألة تحديدها عبر تقنيات التواصل. فمختلف صنوف البنى النفسية والعقلية والاجتماعية يعتقد أنها تنجم مثلاً عن الانتقال من مجتمع شفاهى صرف (أى مجتمع لا يستعمل الكتابة) إلى مجتمع على قدر من معرفة القراءة والكتابة. ففى ثقافة ليس لديها مفهوم عن اللغة إلا باعتبارها صوتاً زائلاً لا تختلف المعرفة عما يمكن تذكره، والتاريخ مجموعة أساطير وأقوال ثابتة، وفكرة الموضوعية (فى أفعال الكلام منبئة عن كل السياقات الخاصة) تبدو مفككة أو غير ذات صلة. وتخزين المعرفة الذى تساعد عليه الكتابة يوجد تضاريس جديدة لل فراغ الذهنى وفكرة الحقائق الموضوعية المدرجة فى بعض سجلات الغيب. وجاء دخول الطباعة أوروبا بمزيد من التحولات. فقدره الفرد على الوصول إلى الكتاب المقدس شرط الإصلاح، يواكبه تزايد إضفاء الطابع الفردى والتحول الديمقراطي للقراءة. والأفكار تبنى من خصوصية نفس جوهرية تستخلص من دوائر تواصل مباشرة. وينشأ المجالان العامن القومى والدولى بما

(١) "Freud and the Scene of Writing". *Writing and Difference*. 1978b. p. 228.

يسمح بظهور أفكار النظام الجمهورى والجدل الديمقراطى الحديثة. والنشر المكثف الدقيق للكشوف العلمية والرسوم البيانية يدعم معيار معرفة موضوعية تتأثر بشكل مستقل على الجدل الإنسانى. ونشأة الذات الحديثة كفرد وموضوع للتصوير وفراغ للباطنية الخاصة لا تُدرك إلا فى ثقافة لديها طباعة مكثفة. وهناك حالياً عدد من المزاعم المغالية عن تحولات ستحدث عبر ثورات جارية تتصل بالفضاء الإلكتروني وسائر وسائل الإعلام الإلكترونيّة.

لم يشر ديريدا لأونج أو هيفلوك قط على حد علمى. وقد يكون هذا أمراً غريباً لأن هذين المفكرين لا يقعان فى خطأ مؤرخى الكتابة الذين نُقدوا فى Of Grammatology، وخطأ الخلط بين سؤال "ما الكتابة؟" ومسألة الأصول التجريبية للكتابة. ووردت فى (1996، Archive Fever، ص ١٨) عبارة ساخرة تقول: «ما لم يعد يدون بالطريقة نفسها لا يُعاش بالطريقة نفسها». وكتاب Of Grammatology يسبق النقاشات المعاصرة حول نهاية شكل الكتاب باعتباره وسيلة الغرب الوحيدة لحفظ السجلات بعقود عدة:

«فكرة الكتاب هى فكرة إجمال، ما لم يكن إجمالاً يشكله المدلول يسبقه فى الوجود ويشرف على نقوشه وعلاماته، ويستقل عنه فى مثاليته. وفكرة الكتاب التى تشير دوماً لإجمال طبيعى تعد غريبة على مغزى الكتابة».

(ص ١٨)

ويعود ديريدا مراراً لمسألة أن شكل "الكتاب" يمر حالياً بفترة من الفوران العام، ويبدو شكله الآن أقل طبيعية وتاريخه أقل شفافية من ذى قبل، فى حين أن المرء لا يستطيع أن يعبث به دون إثارة افتراضات جوهرية عن المعنى والهوية والذاتية والتقنية.

وورد في Archive Fever: «البنية التقنية للسجلات تحدد أيضاً بنية المضمون القابل للحفظ حتى في ظهوره للوجود وفي علاقته بالمستقبل» (ص ١٧). كما يحتوى كتاب Archive Fever على ما العبارة الأكثر اقتباساً في كتاب ديريدا، والتي يتأمل فيها مدى خضوع مجال التحليل النفسى لبعض تقنيات الاتصال (وسائل الإعلام المطبوعة والخدمات البريدية التقليدية) والزلازل الفكرية والمؤسسية التي كانت ستنشأ لو أتاحت لفرويد وتلاميذه أية نظم اتصال حديثة كالفاكس وأجهزة التسجيل المحمولة والبريد الإلكتروني (ص ١٧).

هذه الآراء كلها تدعم مدى اعتبار الإنسانى منشأً لأدواته - الذات نتيجة لتقنية لا واعية إلى حد بعيد. إذن فمى يختلف ديريدا عن أونج ومدرسة تورنتو؟

تعرضت مدرسة تورنتو للنقد بسبب حتميتها التقنية^(١). ويمكن القول إن هؤلاء المفكرين يتبنون المفهوم الذرائعى التقليدى للتقنية، ولكنهم يعكسونه: فالفكر يعتبر أداة تقنيات الاتصال المتغيرة. أما أونج فهو أبرع من أن يؤسر بهجمات كهذه، ويؤثر أن يكتب عن "علاقة" غامضة بين التقنيات والوعى بدلاً من مجرد سبب ونتيجة. فهو يفهم تقنيات الاتصال المتغيرة على أساس نمط تطورى للوعى: فالتقنية تنتمى للوعى الإنسانى فى عملية تحقيق احتمال خفى وتحرر من القيود الطبيعية للشفاهية الأولية ومن شخصنة متنامية واغتراب عن ذات "داخلية". ومن النقاط المهمة فى موقف أونج رؤيته لاستيعاب النفس للبنى الحسية التى تميز تقنية اتصال ما (الصورة الإيضاحية أو الرسم البيانى) تحليلها بنى فكرية ينسب أساسها الحسى لو كان واعياً أصلاً. وتنشأ سبل التفكير الجديدة من المعدلات المتباينة للأحاسيس المتضمنة فى تقنيات الاتصال المناظرة، فوسائل الإعلام البصرية تسمح

(١) انظر Calinescu, 1993.

لمفاهيم الإجراءات المعرفية الموضوعية والمستقلة والثابتة بأن تحل محل الممارسات المشاركة أو المتوترة أو العدائية لثقافة شفاهية أو خطابية. واستيعاب تقنيات الطباعة يؤدي إلى مفاهيم تصويرية متباينة للنفس والذاكرة، كمجازات النفس ومنها اللوح الأبيض أو حجرة التصوير. «عادات التفكير والتعبير التي لا تنبثق عن الوسيلة المألوفة الأقدم يفترض أنها تنتمي للجديد إلى أن "يستوعب" ذلك بما يكفي لأن تخرج أساليبه من شرنقتها وبما يكفي لتلك الأكثر تميزاً من الوسيلة الأقدم لأن تضمّر».^(١) وهكذا في الفترة الانتقالية بين العصور الوسطى الشفاهية وثقافة الحداثة المطبوعة يمكن وصف أعمال فرانسيس بيكون على سبيل المثال بأنها أنماط جدل شفاهية/ كلامية تندمج بصورة لا واعية مع النماذج البصرية المستوعبة من المعرفة والتي يتيحها الاستخدام المنتشر للكتاب المطبوع. إذن فنموذج أونج التطوري من الوعي والتقنيات يستعين ببنية "تأملية" من الاستيعاب والدمج. وهناك سرد متجانس للتطور والاستيعاب الحسي ومعالجته عقلياً في امتداد للوعي فيما يشبه علم الرموز البيجلى الذي يفككه ديريدا في "الحفرة والهرم" (١٩٨٢). والبنى الحسية تعالج غائياً على ضوء مثالياتها الكامنة والقصى كأعضاء للوعي مستوعبة تماماً.

على أى أعمال أونج تزعج التفرقة بين المادى والذهنى بطرق لها تأثيرات تفكيرية قوية. فإذا تذكرنا أن احتمالية العلامة تقوم على تضاد بين الواضح أو الدالة الدنيوية ("الذهن"، "المعنى") من ناحية والدالة اللا دنيوية ("الوسائط") من ناحية أخرى فقد يقال إن أونج يفكر في مفاهيم العلامة والتقنيات إلى أقصى تماسك لها. وتبدو أعمال ديريدا في هذا السياق كتفكير راديكالى في قلب الفروق بين التجريبي

(١) Ong, 1971, p. 25.

والفائق، بين المثالي والتجريبي، الواضحة في أعمال أونج وغيره عن السبل التي تُحدث بها التقنيات المتباينة للعلامة (الشفاهية، الكتابة اليدوية، الطباعة، الوسائط الإلكترونية) تصورات مختلفة عن الذاتية أو المعرفة أو المجتمع أو حتى التفرقة بين الإنسان والحيوان. وبالنسبة لأونج فإن أية تقنية اتصال في أثناء استيعابها تبنى فكرًا يتوافق مع النسبة الخاصة من الحواس التي تشملها هذه التقنية بعينها. وفي هذا السياق فالعودة لأعمال ديريدا تعني مواجهة مقاومة للاستيعاب التام للمجاز الحقيقي الوجود أو تحليله عقلائيًا. والتفكيرية تتناول الإلغاء الجارى فى وصف أونج دون إنكار التأثير الحاسم لتقنيات العلامة على البنى أو المؤسسات الفكرية. والتقنيات الجديدة للتعبير وحفظ السجلات يوسع دون شك نطاق ما يسميه ديريدا فى لقاء مع برنارد شتيجلر "الوضوح"^(١) ونطاق المعنى. إلا أن ديريدا يقول له إن «المعنى والوضوح لا يستطيعان أن يمدا نفسيهما - على أساس ما تسميه "القائم بذاته" ومباعدة "القائم بذاته" (أى سهولة الفهم وإعطاء القدرة على القياس والتمييز) - دون مضاعفة ما يشكل ظروف هذا التميز، أى المباعدة واللا معنى والفارغ والفاصل وكل ما يشكل حدا بين المعنى واللا معنى»^(٢). فيمكن للمرء أن يبين مثلاً كيف أن الشفاهية البدائية لا يمكن تصورهما دون قدر من المكانية (الواضحة فيما يسمى "أماكن" لأنساق الذاكرة الشفاهية/الكلامية مثلاً). والكتابة تعرقل التضاد بين السمعى والشفاهى وبين المكانى والبصرى. وبينما تتيح بعض أنماط الوضوح فى الفهم فهى فى حد ذاتها بلا معنى: «ما من مجتمع بلا كتابة (دون سجل للأنسب وحساب وحفظ فى سجلات)، بل ما من مجتمع حيوانى يخلو من علامة إقليمية»^(٣). ويواصل صاحب كتاب "التخطيط فوق الصوتى" فيقول: «ولست هذه

(١) المصطلح لشتيجلر، انظر ما يقوله أونج عن "البنى الفكرية".

(2) Derrida and Stiegler, *Echographies*, 1996, p. 121.

(3) *Points*, p. 84.

عبارة سلبية أو عبثية. فما يدعم وضوح الفهم ليس الواضح للأفهام - بطبيعته. وببنية الهندسية اللا كمية». ومن هذا المنظور «التقنية ليست واضحة للفهم»، و«الآلة ليست واضحة للفهم» (ص ١٢١).

وهناك نقطة تميز أخرى هي أن أونج ومدرسة تورنتو تقعان مرارا في مغالطة الخلط بين الظروف التجريبية والغيبية. وهما ينشأن تقنيات للعلامة لحالة مستحيلة كرد على أى سؤال تقريبا بما فى ذلك أصل الفكر التجريدى وطبيعته. إلا أن التقنية نفسها تعد مفهوما وبالتالي لا تتحول إلى مصطلح يستمد من خلاله الفلسفى نفسه^(١). كما لا يمكن للمرء أن يزعم أن مفاهيم فلسفية كالعقل النظرى أو الكونى أو الحقيقة الخلو من السياق مجرد تأثيرات لتاريخ ما من التقنيات، لأن هذه المفاهيم الفلسفية تعتبر أساسية بالنسبة لوجهة النظر التى تطرح هذه المزاعم (العلية مثلا أو مفهوم التاريخ باعتباره الأفق بالنسبة للباحث فى مجال الكتابة). وكما يقول ديريدا عن سعى هيجل لاستبعاد ما نسميه تقنية أصيلة من وصفه للمنطق التطورى المتأصل فى التفكير والعلامة: «ولا يكفى أن تعكس التراتبية ... لكى تضيف ضرورة على التقنية وعلى إعداد نظائرها، أو لكى تغير الآلية أو النسق أو الحقل»^(٢).

ووجهة نظر ديريدا بأن «فكرة العلم نفسها نشأت فى حقبة ما من حقبة الكتابة» (١٩٧٦، ص ٢٧) قد تبدو كعبارة لمدرسة تورنتو، ولكنها تتحاشى يقينها.

(١) يؤكد مارشال مكلوان أن «هايدجر يركب لوح التزلج على الموج الإلكتروني كما ركب ديكرت الأمواج الميكانيكية» (McLuhan, 1962, p. 248). هذه الحتمية التقنية أكثر تبليذا من أن يُسمح لها بالوقوف كان أفكار التقنية والعلية والفكر لا يجرى التعامل معها على مستوى التساؤلات الواردة فى أعمال هايدجر. ولا شك أن مكلوان يوجهنا نحو التحامل الشفاهى/السماعى والجرفى فى أوصاف هايدجر للتقنية والتى بذل ديريدا كل جهد لإبرازها.

(2) 1982, p. 108.

وبينما يفتح ديريدا مسألة الطبيعة البشرية باعتبار أنها تحددها بناها الترقيعية فإن مفهوم التقنية لا يمكن أن يصبح همه. ومفهوم التقنى لابد أن يخالف نفسه لصالح فكرة عن "تقنية أصيلة".

ويصبح هذا مصطلحاً شبه فائق، أى يعمل كمفهوم متغير أو كأرضية أو ظرف عام فى لغة خطاب، لكنه فى الوقت نفسه يشكك فى القوة الأساسية أو التعليلية لأية أرضية أو ظرف^(١). إذا فالمصطلح لا يميز التقنيات التجريبية كما تفعل مدرسة تورنتو. ومن تأثيرات هذا الشبه فائق أنه لابد أن يفك مفاهيم التقنى (باعتباره أداة، آلة، جراحة ترقيعية) وكذا مفاهيم النفس أو الوعى الإنسانى: «علاقة الذاكرة بالأسلوب، بالأداة، بالكتابة، بالعلامة، إلخ، لا تكون علاقة مظهر خارجى أو مغايرة. ويصل هذا إلى حد القول بأن المظهر الخارجى للتقسيم، للفصل، هو الصلة، الرابط الأساسى بين ذاكرة التفكير وما يسمى الخارج التقنى - العلمى بل الأدبى»^(٢). وعلى أساس قراءة لكتاب Of Grammatology يقول برنارد شتيجلر إن تاريخ الإنسان ليس إلا تاريخ تجسيد "الذاكرة"، أو بالأحرى "ذاكرة" لا تصبح كذلك إلا من خلال التجسيد، وتشكل سمات وقدرات لا تصير "بشرية" إلا بهذه التكملة أو الجراحة الترقيعية^(٣). وهو تجسيد لا يسبقه استبطان، بل يفصل فى أمره. أو فى كتاب ديريدا المشار إليه منذ قليل «الفصل هو الصلة، نقطة الاتصال الأساسية»، بين ما يسمى الاستبطان الحى والتقنية.

والتكميلية الترقيعية «ليست مادة ولا جوهرًا للإنسان. إنها التلاعب بالحضور والغياب، فاتحة هذا التلاعب التى لا يستوعبها أى مفهوم فائق أو

(1) Bennington, 1993, p. 168. انظر

(2) Derrida, 1986b, pp. 109-10.

(3) Stiegler, 1994.

وللاطلاع على بعض التحفظات على دراسة شتيجلر، انظر بنجتون، ١٩٩٦

وجودى. من ثم فهذه الخاصية فى الإنسان ليست ملكاً للإنسان؛ إنها خلع المناسب بصورة عامة؛ إنها خلع المتميز والمناسب بصفة عامة، الاستحالة - وبالتالى الرغبة - فى تقريب الذات». هذه التكميلية فى تلاعبها بالحضور والغياب «تسبق ما قد نسميه الإنسان وتمتد خارجه» (١٩٧٦، ص ٢٤٤). تسبق تمييز الإنسان عن الحيوان، وعن الآلة. وأرى أن رد جريجورى بينسون السريع الموجز على السؤال «هل بوسع الآلات أن تفكر؟» مفيداً للغاية فى هذا المقام:

«لننظر الآن لبرهة فى التساؤل عما إذا كان الحاسوب يفكر.
أرى من جانبي أنه لا يفعل. فما "يفكر" ويخوض فى "التجربة
والخطأ" هو الإنسان ثم الحاسوب ثم البيئة. والحدود بين الإنسان
والحاسوب والبيئة مصطنعة تماماً ووهمية»^(١).

إن بينسون فى الحقيقة يفكك بضربة واحدة التمييز بين الطبيعى والتقنى. ومن الصعب أيضاً ألا نقرأ فى هذه الرؤية استباقاً لآراء ديريدا عن الهبة التى يتعذر رفضها، وهى أن لكل فكرة أو حدث هناك دائماً آخر ما، سياق ما يعمل بالفعل، هبة اللغة أو لغة لم ي اخترعها المرء بل يتوارثها كشرط لهويته وقدرته على التواصل، حتى وإن كانت ما يود المرء أن يصده أو ما كان قانونه مما يرغب المرء فى رفضه. مثل هذا المنح لا يمكن تصوره كجزء من النسق الذى يتيح. «إذن فمن بداية المباراة ونحن فى داخل حالة تحول الرمز الطبيعى إلى تقليدى» (١٩٧٦، ص ٥٠). علامة - حتى إن كانت غصيناً يشير إلى طريق - هى بالفعل تحول الطبيعى إلى تقنى. وفى تناوله وصف ليروى جورهان لأصل الكتابة فى نسب المعنى يطرح ديريدا قراءة تتطبق بالقدر نفسه على ما كتب أونج عن البنى الحسية وتحولها إلى بنى فكرية:

(1) Bateson, 1973, p. 458.

«أقيم تاريخ الكتابة (عند ليروى جورهان) كمغامرة
للصلات بين الوجه واليد. ولتحدد هنا أن تاريخ الكتابة لا
يفسر بما نزن أننا نعرفه عن الوجه واليد، عن اللفظة، عن
الكلمة المنطوقة، وعن الإيماءة. بل علينا أن نوتر هذه المعرفة
المألوفة، وأن نوقظ معنى لليد والوجه من منظور ذلك التاريخ».

(١٩٧٦، ص ٨٤)

فى هذا السياق قد يقول المرء لا أن التفكيكية هى "إعادة تحديد موقع التقنى
داخل الإنسانى"^(١)، تعريف معرض لخطر تحويل التفكيكية إلى نوع من علم الإنسان
اللا جوهرى، بل هى إعادة تحديد موقع تقنية تعويضية بكل كيانها ومعناها.

إذن فالتفكيكية تقلق المفاهيم المتلقاة عن الإنسانى والتقنى بالتوكيد على
صلتها التكوينية التبادلية أو تفككها التكوينية. ولا يمثل أى من المصطلحين الركيزة
التي يمكن فهم الآخر فى علاقته بها. إذن فالتقنية لا تعتبر أداة للإنسانى من ناحية،
ولا يعتبر الإنسانى نتيجة للتقنية أو موضوعاً محسوباً تماماً للبيان العلمى. فهوية
الإنسانية علاقة تفاضلية بين الإنسانى والتقنى. بين المكملات والواحق. ولننظر
الآن فى جانب آخر من جوانب فكر ديريدا عن التقنية.

اختراع الآخر

إن آراء ديريدا عن التقنية تؤكد على تقنية تعويضية أو تامة تشكل الإنسانى
ونذلك أنه تفرقة صرفة أو جوهرية بين مفهومى الإنسان والآلة. لكننا نقرأ

(1) Beardsworth, 1996, p. 149

فى الوقت نفسه أن «التفكيكية لا تتفصل عن تساؤل عام عن التقنى والتفكير التقنى... فالتفكيكية لا شىء بدون هذا التساؤل»^(١). أى إن التفكيكية تسعى لكشف التواطؤ وإبطاله بين النزعة الإنسانية والمشروعات التى تضيفى على التقنى مثالية باعتباره متلازمة نسق مؤكد تماماً لعناصر شكلية يمكن حساب بنيتها أو تقنياتها - مفهوم عن تقنية ألحقت تماماً بالمنطق. وهذه هى التقنية فى صورة برامج بحث وتطوير، وعلى شكل سبرانية أو ذكاء اصطناعى أو أنواع أخرى من نظم شكلية:

«تقنية الحواسب وبنوك المعلومات والذكاء الاصطناعى وآلات الترجمة وما إليها كلها بنيت على أساس الثبات الذرائعى للغة محسوبة. والمعلومات لا تفيد بمجرد إعطاء محتوى معلوماتي، فهي تعطى شكلاً (formiert zugleich "in-formiert). فتضع الإنسان فى شكل يسمح له بضمان سيطرته على الأرض وما وراءها»^(٢).

وعلى خلاف كثير من أعمال أونج تركز أعمال ديريدا على التمزقات السياسية والمؤسسية التى تلازم الابتكار التقنى. هنا وعلى النقيض من نزعة مكلوان الإنسانية الليبرالية يتطلع ديريدا إلى الماركسية. والتفكيكية غلو فى الماركسية فى رفضها رؤية نفسها باعتبارها قاصرة على النتائج النظرية: «ليس لأية تفكيكية أن تكون "نظرية" بدءاً من مبدأها نفسه. فهي ليست مقصورة على مفاهيم، أو على محتوى أفكار، أو على لغات خطاب» (١٩٩٤، ص ٢٨). ويظل

(1) Derrida. 1986b. p. 16.

(2) Derrida. 1983. p. 14.

ماركس «أحد أوائل مفكرى العلم التطبيقي»^(١). «أدرك ماركس جوهر التقنية»، ثبات التقنى فى العلم واللغة والسياسة، بل ثبات وسائل الإعلام (كالصحافة مثلاً)^(٢). وهو يرى التقنيات ووسائل الإنتاج متغيرة حسب قوانين غير تلك التى يحددها الاستخدام البشرى. وهو أيضاً أحد مفكرى الماضى القلائل الذين أخذوا عدم قابلية التقنية واللغة وبالتالي تقنيات البث للانفصال على محمل الجد»^(٣). وكتب ماركس فى سنة ١٨٥٦ قائلاً: «يبدو أن كل اختراع أو تقدم نحققه يودى إلى إضفاء حياة عقلية على القوى المادية وتحويل الحياة البشرية إلى قوة مادية»^(٤). أما أونج فيبالغ فى تقدير تقنيات الاتصال على حساب الميكنة الزراعية مثلاً أو تحسين نظم النقل. من ثم فهو يرتكب نوعاً من المثالية فى تركيزه على التقنيات الشديدة القرب من الحياة الفكرية فى مقابل البقاء الجسدى. وبالتزام الماركسية بالرأى القائل إن الظروف الاجتماعية الواقعية هى التى تبني الوعي والمعتقدات الإنسانية لا العكس، وبوعيتها بالنتائج الاجتماعية والسياسية والفكرية للتغيرات التى تطرأ على تقنيات الإنتاج، يبدو أنها تدعم فى مبادئها الأولى رفضاً لفهم أرسطى للتقنية يعتبرها مجرد أداة. إلا أن سرد التحرر الذى ظل ماركس ملتزماً به يتصور تحرر فاعل إنسانى جمعى ما من تأثيرات الهيمنة من جانب ما ينبغي أن يكون أدواته، وهو منظور للجوهر الإنسانى غير المحدود الذى لا يزال يدخل ضمن الفهم الأرسطى للتقنية.

يرى العالم المعاصر كلاً من البرمجة المكثفة للاختراع ورسملة التغيير التقنى من جانب الشركات المتعددة الجنسيات والدول القومية تحت عنوان "التنمية" و"الدفاع". ولا يكاد أى نظام حاسوبى جديد يظهر حتى يتقادم. وسرعة التغيير

(1) Derrida, 1994, p. 170.

(2) Derrida and Stiegler, 1996, p. 141.

(3) Derrida, 1994, p. 53.

(4) Marx, The People's Paper, نقل عن Eagleton, 1997, p. 41.

تؤدي إلى إيجاد مفارقة تاريخية مستمرة مع حاضر يحاصره مستقبله. إلا أن هذه الروح الإبداعية الطاغية لها أيضا تأثيرات غير منتظرة. فكلما تسارع الإبداع الطاغى وزادت قوة الاقتصاد قلت القدرة على حساب المستقبل، وهذا العجز عن حساب المستقبل له أعراض منها تزايد المتنبئين وقصص العلم التخيلي في محاولة لاستشرافه.

في كتابه Echographics يتناول ديريدا الصلة بين علم الاتصالات وما يقبل التنبؤ وثورات أواخر ثمانينيات القرن العشرين وأوائل تسعينياته:

«أرى من جانبي أن التحولات التقنية كالهاتف والفاكس والتليفزيون والبريد الإلكتروني والشبكة العالمية سيكون لها أثر على ما يسمى "التحول الديمقراطي"، حتى في بلدان الشرق، يفرق كافة لغات الخطاب الداعمة لحقوق الإنسان»^(١).

إلا أن ديريدا لا يرى في التقنيات الإلكترونية الحديثة ما يعين على إدراك المثل الإنسانية الليبرالية. والحقيقة أن "القرية العالمية" الدفينة لدى مكلوان ما هي إلا عملية متنامية من إضفاء الطابع الافتراضي. فالمفاهيم القديمة عن النطاق العام جارٍ تمزيقها من قبل «أجهزة وسائط الاتصال التقنية وإيقاعات المعلومات والاتصال الجديدة وانتشار القوى التي تمثلها هذه الأخيرة» (١٩٩٤، ص ٧٩). وتساعد تقنيات الاتصال على انتزاع ثقافات العالم من جذورها بقطع الصلة بين شوية الذات ووحدة المكان. وهنا تتخذ أزمة الطبيعي السائدة شكل واقعية عامة. وتطلق تقنيات الاتصال:

(1) 1996 b, p. 82.

«أنماطاً جديدة من التملك ... بما تفرز من بنية جديدة للحدث وافتراضيته (تبتكر وتحدث في آن، تطلق وتكشف في آن، تُحدث وتسلط الضوء في الوقت نفسه. وهو تحول لا يؤثر على الحقائق وحدها، بل على مفهوم مثل هذه "الحقائق". مفهوم الحدث نفسه»⁽¹⁾.

وقوة وسائل الإعلام تجعل الساسة التقليديين زائدين عن الحاجة - فالسياسة المعاصرة تحددها بنود عرضها المكثف - وتحل فعلياً محل القدرات التي تمنحها للسياسة مؤسسات كالمجلس النيابي. كما أن إضفاء الطابع الافتراضي وعولمة الاقتصاد قلصا سلطة الدول القومية. و «تغيرت العلاقة بين التشاور واتخاذ القرار ووظيفة الحكومة نفسها، لا في ظروفها التقنية وزمانها ومكانها وسرعتها وحسب، بل في مفهومها دون أن يدرك ذلك أحد إدراكاً حقيقياً»⁽²⁾. والوظيفة الأساسية لأية حكومة قومية حالياً إدارة إقليمها في فوائد رأس المال الدولي ("جعل بريطانيا أكثر تنافسية"، "البراعة في الاستثمار"، إلخ).

«قرن الماركسية سيكون قرن اللا مركزية العلمية-التقنية الفعالة للأرض، وللسياسة الطبيعية ولل بشرية في هويتها الوجودية-اللاهوتية أو سماتها الوراثة. ولأننا الواعية - ومفهوم النرجسية نفسه الذي تعتبر تناقضاته الموضوع الصريح للتفكيرية. وهذه الصدمة تتكررها الحركة نفسها التي يسعى بها المرء لتخفيفها، لامتصاصها، ولاستيعابها ودمجها»⁽³⁾.

(1) 1994. p. 79.

(2) 1994. p. 79.

(3) 1994. p. 98.

يمثل التطور المتسارع لتقنيات الاتصال وطوبولوجيا الافتراضى "تفكيكية عملية" (١٩٩٦ب، ص ٤٥) للمفهومين التقليديين للدولة والمواطن المقيدين بإقليم آمن. وهناك حاجة لإحداث تغيير جذرى فى الحقوق الدولية (١٩٩٦ب، ص ٨٧) لتصور مجتمع ديمقراطى غير مقيد بحدود دولة قومية.

ومن تصور التقنية كجراحة ترقيعية تغير طبيعة مستخدمها الظاهرى عليه أن يتذكر أن الاختراعات التقنية دائماً تسبق مفاهيمها وتسودى لتحولات غير متوقعة. وهذا التفكير للمنظومة الأرسطية يساعد على اعتبار كل اختراع غزواً لغيره، فغير المتوقع يضرب المعايير التى كان سيؤسر فيها. وهذا التجاوز لآى شىء قد يكون من نواتج نهج إجرائى أو من مفاعيله هو ما كان يعزى فى العادة لـ "عبقريّة" (فى مقابل الموهبة) أو لطفرة فى "الإلهام". ويكرس مقال ديريدا بعنوان "النفس: اختراعات الآخر" بضع صفحات منه فى هذا الصدد لنظرية شلينج عن العبقريّة والإلهام، وهما مصطلحان تراثيان تعافى بهما اختراع الآخر هذا باعتباره جزءاً من فلسفة عن الذاتية^(١).

من ثم لا ينبغي أن نقول ببساطة إن الآلات التى تتجج فى اختبار "تورينج" لن تفعل شيئاً سوى الكشف عن تقنية فى البشرى موجودة "دائماً بالفعل". وهو استنتاج يجعل التفكيرية مجرد رأى أو عملية فلسفية صمن "نثر الآراء والعمليات يرمى شباكه الشاملة فى مستقبل جعل واضحاً باعتباره المزيد من الشىء نفسه.

والتفكيكية تؤكد منطقاً خاصاً بالمستحيل، بغير المتوقع، بما لا يبنى أو يحسب أو يبرمج:

(1) 1989 b, pp. 58-60.

ترك الآخر يأتي ليس جهودًا مفتوحًا لأي شيء. لا شك أن مجيء الآخر إن كان لابد أن يظل غير قابل للحساب وعارضًا بصورة ما (يحدث أحدهما في الآخر في الصدام) يفلت من أية برمجة. إلا أن هذا الجانب العارض من الآخر لابد أن يكون مغايرًا في علاقته بالعامل العارض القابل للاندماج في أية حسبة، وكذلك بغير القابل للحسم الذي يتعين على نظريات الأنساق الشكلية أن تتعامل معه. وهذا الاختراع للآخر تمامًا يتجاوز أية حالة ممكنة⁽¹⁾.

تمثل التفكيكية رفضًا للرأى السائد منذ القرن السابع عشر القائل بأن الإنسانية تدرك بالضرورة ما عملته بشكل أفضل مما لم تعمله. فمجىء الآخر وإمكانية الحساب يدعوان لحكم لدرجة أن حالتها غير قابلة للحسم. هذه اللحظة التشريعية تتطوى على تفاوض ضرورى وحتمى مع ما لا يعرفه المرء وتضع المفاهيم التى كان يمكن للمعرفة أن تحمى نفسها بها فى أزمة. وهى تتحدى على سبيل المثال مفهوم الاختراع، فالاختراع هو ما ما يمكن نسبه لذاتية بشرية، فردية أو جماعية، مسؤولة عن اكتشاف وإنتاج شيء جديد ومتاح للكافة⁽²⁾. وبما أن مفهوم الاختراع لابد من أن يعاد اختراعه هو نفسه فإن ديريدا غير راضٍ عن الرأى القائل إن أى اختراع لابد أن يترك مكانًا للقلق بعرقلة الحالة المتاحة له. و"اختراع الآخر" يتجاوز كلاً من المنتج المحدد والمفعول المدرك. وكما تشير الإضافة المزدوجة ("اختراع الآخر") فهى تنتج عدم قابلية الحسم فيما يتعلق بالفاعلية.

(1) Derrida, 1989b, pp. 55-6.

(2) Derrida, 1989b, p. 47.

والتجريب في شكل الكتاب من خصائص هذا الابتكار^(١). وعدد من نصوص ديريدا في شكل مقال مطول لعدد جمعي من الأصوات. ويستعين جلا (Glas, 1986a) بأعمدة مزدوجة وجها لوجه على كل صفحة في تفاعل تعددي وقراءة مستعرضة. وهذه الابتكارات في الشكل تساعد على إبراز الافتراضات والقيود المتأصلة في تصور الكتاب المخطوط كإجمال مغلق على تيمة أو معنى بعينه، وهو إجمال هويته وحالته وملكيته مضمونة عبر أعراف معترف بها على نطاق واسع تتعلق بحقوق الملكية واستخدام العناوين وترساة كاملة من المراسم المتوارثة للقراءة والتأويل.

كتابة نص كهذا يعد شغلاً لفراغ إنشائي يتجاوز بالضرورة قدرات الكاتب الحسابية. وأى فعل كتابة يقع بالطبع في فخ منطق ما لا يمكن التكهّن به؛ فيقول الشاعر جون أشبيري مثلاً: «لو لم أكتب لما كانت لدى أية فكرة عما يمكن أن أكتب. وأرى أني أكتب حتى أجد ما يجب أن أكتب»^(٢). لكن ديريدا يجرب بالتأثيرات النفسية والعقلية للأشكال الجديدة للألّة النصية. وهذه التأثيرات تشمل "الخوف":

«أنا خائف»: ليس هذا أنا تماماً، ولا الخوف خوفي تماماً.
هذه أيضاً مهام في النص، في منطق المشهد الذي يجري تمثيله
فيه. الخوف لأن الجواد الذي أمطيه - النص - القوة النصية

(١) يرى ديريدا أن اعتبار النص/العلامة قطعة تقنية لا يعنى تنزيهه إلى أداة إسمائية كما يبدو، بل يعنى الإقرار بأن هذه التقنية لها أنماط وحدود من نوع خاص دون الانزلاق إلى الثرائية العكسية لدى أنصار الحتمية التقنية. وديريدا هنا يستجيب لمطالب جليبرت سيموندون بوضع فلسفة محددة للتقنية (انظر Dumouchel, 1993). كما يتحدث سيموندون التصور السائد للتقنية كإداة غير مرئية آلية ما بوظيفتها معناه حذف خصوصيتها التقنية. فلفظ "ساعة" مثلاً قد ينطبق على آليات مختلفة تماماً - فالوقت قد يقاس بالماء أو بتآكل ثواة ذرية، أو بخصائص كيميائية المعادن الممتد أو بسيد من الوسائل الأخرى. وللأشياء التقنية واقع وقوانين تطوّر مستقلة عن موقف مستخدمها.

(2) John Ashbery, "Pourquoi écrivez vous?", Liberation, March 1985, p. 47.

التي أركبها لابد أن يكون أقوى مني، لابد ألا يسمح لأحد بأن يسيطر عليه، بأن يقهره أو يتسبد عليه بالشكيمة التي لديه أو التي أضع في فمه. وإلا فهو يفقد طرافته. أنا خائف لأنه يهمني (ça me regarde)، لأن الشيء الآخر يرقب ما أفعل وينتصر علي في اللحظة التي أقوم فيها بأى نوع من مناورات السيطرة. أحاول أن أشرح القانون الحاكم لهذه العلاقة لدى جلا ولماذا يكون أنا من يُقرأ أولاً بما أزعم أني أكتب...»^(١)

تستعين كتابات ديريدا وبصورة غير حسابية بالتأثيرات غير المتوقعة بالتقنيات المستحدثة الهادفة وبآلات مصغرة كجراحات ترقيعية لفعل الكتابة "الخاص به".

وفي هذا السياق فما سمي في القسم الأول من هذا المقال "تقنية أصيلة" يصبح موضع مقاومة لا تقبل إصفاء طابع رسمي عليها لطموحات العلم التقنى أو لمحاولات الذكاء الاصطناعي لإعادة بناء العقل كمنظومة رسمية آلية مسنقل^(٢). كان هذا واضحا بالفعل في رأى جريجورى بيتسون الذى استشهدنا به من قبل. وما ورد فيه باعتباره

(1) Derrida, 1995, p. 66.

(٢) يبين هوبرت دريفوس الاستمرارية بين مشروعات كهذه في الذكاء الاصطناعي والتراث الفلسفى ذى الألفين والخمسة سنة الذى انتقده هاينجر ووينجشتاين لتصوره المعرفة الإنسانية باعتبارها مستقرة في نظريات وفي مبادئ يمكن كشف ماهيتها وتحليلها برمتها إلى عناصرها الأولية. ويفقد دريفوس الافتراضات المسبقة الأساسية لمشروع جون مكارثى لإصفاء طابع رسمي على الذكاء الاصطناعي (أي إن التفكير منظومة واسعة من الاستدلالات: «يتصور مكارثى "منظومة ... تمثل ما تعرف عن العالم بصورة عامة، عن الموقف الخاص وعن أهدافها بعبارات في المنطق". وأظن أن هناك سببا عاما لعدم قدرة مشروع كهذا على النجاح. وما له أهمية كما توحى اليدهيات ذات الصلة يتوقف على السياق الراهن. إلا أن طريقة تصنيفنا السياق الراهن تتوقف هي نفسها على المعلومات ذات الصلة. ولا تمثل هذه الدائرة مشكلة تخضع لتقديرات تقريبية لأن المشكلة هي كيفية البدء أصلا. بل تبدو كإشارة إلى أن الناس لا تستطيع أن تواصل بتحديث السياق أولا ثم البحث عن المعلومات ذات الصلة بذلك السياق ولا بالبدء بإيجاد المعلومات ذات الصلة ثم الاستعانة بها في تحديد السياق. ويبدو لى كما يبدو ل ميرلو بونتي أن كلا من العقلانية باستدلالاتها والتجريبية بمزاعمها باننا نعول على بيانات الذاكرة المصاحبة مقدر لهما «انثُل».

البداية التي تجعل تفكير الآلة وتفكير الإنسان ممكنين هو ما يسميه ديريدا "تعم" مسبقة أو الانفتاح على الآخر أو الوضع في السياق. وهذا أيضا ما يحول دون تصويره كمنظومة رموز شكلية مغلقة على نفسها بصورة محسوبة تماما^(١).

إذن فالتقنية لا يمكن أن تكون موضوع التفكيرية باعتبارها نهجا تحليليا أو نقديا. فالتقنية "في التفكيرية" بوصفها شرط وجودها: "لأن أية إضافة ترفيعية تبدأ تحقيق المفاهيم الأرسطية والعلمية للتقنية وتمنعها في الوقت نفسه. وبالنسبة لطموحات العلوم التقنية والذكاء الاصطناعي قد تبدو هذه الـ "تعم" المسبقة عمدا مبهما أو اشتباكا قبل نظري مع آخر ما غير قابل للإجمال، لأنه دائما مفترض مسبقا. وبالنسبة للنزعة الإنسانية الميتافيزيقية قد تقدم نفسها كآلية أو كمحرك شبه ميكانيكي يبدو دائما كأنه يعمل من تلقاء نفسه، ككفاءة لا يمكن حسابها.

تجارب ديريدا مع آلات البيان في جلا وفي مواضع غيره تجعل هذه الأشكال الغريبة من الحوار إرهابات حقيقية لما قد يكون عليه اختبار "تورينج" في المستقبل. فهو لن يشبه الإنسان الآلي الناطق العادي في العلم التخيلي، بل شكل غريب من الكتاب أو نص تشعبي. وقد يكون أقرب إلى تكرار لقوة واعية غير مشكوك فيها منه إلى شيء في حالة غير محسومة ومعلق بين قطبي المحاكاة "الصرقة" و"الشيء نفسه". وقد تقارن حالته بالطريقة التي يشير بها الاسم "شكسبير" (كقولك «يقول شكسبير إن...») ولا يشير في الوقت نفسه إلى إنسان ويعمل بمقتضى مجموعة مختلطة معقدة من السمات والافتراضات الفلسفية والنفسية والنظم التشريعية وأنماط القراءة تشكل معا التأليف. إلا أن آلتنا الافتراضية قد يستحيل تقديرها وساخرة وتفكك كافة الخصائص المباشرة التي تشكل الشخصية

(١) يمكن تطبيق آراء دي مان عن تضارب التأويل النصي هنا. فأى وصف كلى لنص ما من منظور بناء الشكلية مستحيل لأنه سيقضى دائما تأويل المعنى. وفي المقابل فأى تحديد نهائى للمعنى مستحيل لأن البنى الشكلية تسمح بما هو أكثر من تأويل واحد.

(حتى "شكسبير" يصبح شيئاً آخر إذا قرئ وفق مجموعة مختلفة من الأعراف، أو إذا نُقل عبر حدود ما بعيداً عن المفاهيم الأوروبية عن قوة الفرد وعن بعض التصورات عن الحرفي والمجازي).

آلتنا الافتراضية ستعزز حالة الإنسانى باعتبارها لحظة خاصة، ولكنها ليست فريدة لصياغة جزئية. وبعض هذه القضايا متوقع في حالة برامج الشطرنج الحاسوبية. فالتعامل مع الخصوم الآليين لا يمكن للاعب بشرى عاجز عن تتبع الحسابات المعقدة التى تؤدي إلى تحركات الآخر أن يعامل البرنامج كنظام شكلى آلى، أى كحاسب آلى. فلا بد من تجسيد واع - لا بد من اللعب مع الآلة كأى خصم آخر. والإحساس بالتفاعل مع عنصر آلى آخر هنا ينجم عن اتخاذ هذا الطريق المختصر، أو "موقف عمد" كما يسميه دانييل دينيت. والشئ نفسه يصدق حتى على صور محاكاة استخدام اللغة الموجودة حالياً: فالمعنى يبدو مختلفاً فى عالمى بصورة لا تختلف كثيراً عن توهم المرء أنه مخاطب بصفة شخصية حين يطالع برج حظ. ويبدو أن هذا يؤدي إلى سؤال: ما النقطة التى يصبح عندها توليد أثر المعنى متماسكاً وغير متوقع فى الوقت نفسه بحيث تصبح له "حياة خاصة به"، أى يبدو كأنه ظهور "عالم" شخص آخر فى عالمى؟ كما يتبين من أى اختبار تورينج افتراضى ليست هناك نقطة أو حد واضح كهذا ولن يكون. بل سيكون هناك نزاع مكثف للألفة وتفكيك لكافة الافتراضات والأعراف والنظم الأساسية المخبأة سلفاً والتي تشكل ما لا يزال المرء يظن بسذاجة أنها "حياة خاصة به". وكما اتضح منذ ١٩٦٤^(١) ستظل مسألة ما إذا كان العنصر الذى يجتاز الاختبار شخصاً أم آلة مسألة قرار لا اكتشاف. ولكن أى قرار.

(١) انظر Putnam, 1964.

المصادر والمراجع

- Bateson, Gregory (1973), *Steps to an Ecology of Mind* (St Albans: Granada).
- Beardsworth, Richard (1996), *Derrida and the Political* (London: Routledge).
- Bennington, Geoffrey (1993), 'Derridabase', in G. Bennington and J. Derrida, *Jacques Derrida* (Chicago, IL: Chicago University Press).
- (1996), 'Emergencies' [rev. of Beardsworth and Stiegler], in *Derridas*, vol. 18 of *The Oxford Literary Review*, pp. 175–216.
- Bynum, Terrell Ward and James H. Moor (eds) (1998), *The Digital Phoenix: How Computers are Changing Philosophy* (Oxford: Blackwell).
- Calinescu, Matei (1993), 'Orality to Literacy: Some Historical Paradoxes of Reading', *The Yale Journal of Criticism*, 6, pp. 175–90.
- Clark, Timothy (1988), 'Computers as Universal Mimics: Derrida's Question of Mimesis and the Status of 'Artificial Intelligence'', *Philosophy Today*, 29, pp. 302–18.
- (1992), 'The Turing Test as a Novel Form of Hermeneutics', *International Studies in Philosophy*, 24, pp. 17–31.
- Dennett, Daniel (1988), 'Can Machines Think?', in Daniel Dennett, *Brainstorms: Essays on Designing Minds* (Harmondsworth, Penguin), pp. 3–25.
- Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
- (1978a), *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. and ed. John P. Leavey (Sussex: Harvester Press).
- (1978b), *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1981), 'Plato's Pharmacy', in *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 63–171.
- (1982), 'The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology', in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Sussex: Harvester Press), pp. 69–108.
- (1983), 'The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils', trans. Catherine Porter and Edward P. Morris, *Diacritics* (Fall), pp. 6–20.
- (1986a), *Glas*, trans. John P. Leavey Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).
- (1986b), *Mémoires: for Paul de Man*, trans. Cecile Lindsay et al. (New York: Columbia University Press).
- (1987a), 'Geschlecht II: Heidegger's Hand', trans. John P. Leavey Jr, in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, ed. John Sallis (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 161–96.
- (1987b), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1989a), *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and

- Rachel Bowlby (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1989b) 'Psyche: Inventions of the Other', in Lindsay Waters and Wlad Godzich (eds), *Reading de Man Reading* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press), pp. 25–65.
- (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge).
- (1995), *Points . . . Interviews, 1974–1994*, ed. Elizabeth Weber, trans. Peggy Kamuf and others (Stanford, CA: Stanford University Press).
- (1996a), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- Derrida, Jacques and Stiegler, Bernard (1996b), *Echographies de la télévision* (Paris: Galilée).
- Dreyfus, Hubert, L. (1981), 'From Micro-Worlds to Knowledge Representation: AI at an Impasse', in *Mind Design: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*, ed. John Haugland (Cambridge, MA: MIT Press), pp. 161–204.
- Dreyfus, Hubert L. and Stuart E. Dreyfus (1986), *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer* (Oxford: Blackwell).
- Dreyfus, Hubert (1998), 'Response to my Critics', in *The Digital Phoenix: How Computers are Changing Philosophy*, ed. T. W. Bynum and J. H. Moor (Oxford: Blackwell), pp. 193–212.
- Dumouchel, Paul (1993), 'Gilbert Simondon's Plea for a Philosophy of Technology', *Inquiry*, 35, pp. 407–21.
- Eagleton, Terry (1997), *Marx* (London: Orion).
- Harrison, Harry and Marvin Minsky (1992), *The Turing Option* (London: ROC).
- Heidegger, Martin (1997), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: Harper & Row).
- Hood, Webster J. (1983), 'The Aristotelian Versus the Heideggerian Approach to the Problem of Technology', in *Philosophy and Technology: Readings in the Philosophical Problems of Technology*, ed. Carl Mitcham and Robert Mackey (London: The Free Press), pp. 347–63.
- McLuhan, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press).
- Ong, Walter J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologising of the Word* (London and New York: Routledge).
- (1971), *Rhetoric, Romance and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture* (Ithaca, NY: Cornell University Press).
- Putnam, Hilary (1964), 'Robots: Machines or Artificially Created Life?', *Journal of Philosophy*, 61, pp. 668–91.
- Stiegler, Bernard (1994), *La technique et la temps, 1: La faute de Epiméthée* (Paris: Galilée).
- Turing, Alan (1950), 'Computing Machinery and Intelligence', *Mind*, 59, p. 433–60.

التفكيكية والنسج

كارولين روني

"النسج" اسم لفن أو مهارة أو تقنية تمارس منذ القدم وموجودة عالمياً، وهي عملية قوامها تضيفير الخيوط لصنع قماش أو نسيج.

فى البداية نبدأ بالنسج جيئة وذهاباً عبر الصفحة. ومع أن هذه الحركة يمكن وقفها فإن استئنافها محتوم حتى تكون هناك كتابة وقراءة هنا.

إن انبهار التفكيكية بالنسج يمكن اعتباره إقراراً بما تتطوى عليه النصوص من عمليات، لا سيما حين تتجاوز النصوص المعنوية نصيتها وحالتها ككتابة لصالح لغة لغة تعريفية. فى العمل على أعمال فلاسفة بعينهم - أفلاطون، هيجل، هايدجر - يقول ديريدا فى بعض المواضع إنه يتتبع خيط العمل المعنى أو خيوطه. وهو بصورة أعم يتأمل نشر "المجاز النسجى" للنصى (اللفظ text مشتق من اللفظ texere اللاتينى بمعنى "نسج") حيث لا ينبغى قبول مجازية هذا المجاز النصى ولا طبيعته بسهولة. وبداية لو كانت مادية النص هى المطلوب تأكيدها من خلال الاستعانة بمجاز نصى فإن هذا سيعرقل ترجمة النصى إلى اللا نصى. وإذا اتبعنا

مقولة ديريدا أن «لا شيء خارج النص»^(١) فإن بنية النص أو الاختلاق، أى عملية أو إنتاج النسيج، لا تختزل إلى إنتاج منطقى أو حتى إلى لغة بشرية. والشخصية النسجية تفك شُفرتيها فى نسيج الحياة، فى حين أن نسيج النص المكتوب لا يدل على قماش مجازى، بل إيقاعات الكتابة نفسها وأنسجتها وقماشها. إذن فربما تطلب مجاز النسيج أن يُقرأ باعتباره "مجازاً حرفياً".

عندما يتحدث ديريدا عن عمله النصى فهو يفعل ذلك من منظور القطع والخياطة، وهو أمر ينطوى على عملية أو عمليات غير عمليات النسيج كالحياكة أو الخياطة. هذا القطع والخياطة قد يُنظر إليها أيضاً كرموز جراحية أو متعلقة بالبيستنة. مع ذلك فنقطة التمييز هنا أن فعل القطع والخياطة يساعد على العمل بما تم نسجه أو تخليقه. فإذا أمكن الزعم بأن زردشت نبتشه يتفلسف بمطرقة فربما أمكن لنا أن نقول إن ديريدا يتفلسف بمقص وإبر... وخيط. بناءً على هذا فالاسم تفكيكية يبدو أنه يختلف عما قد يسميه اللفظ "نسيج"، وبالتالي يتأثر ويستفقر بأثر القطع الخاص بعملية تسمية. سأحاول أن أشرح. التفكيكية نقض البناء دون هدم البناء. يقول ديريدا فى "مقاومات": «ما يسمى "تفكيكية" يخضع لضرورة تحليلية، نقدية وتحليلية فى آن. وهى دائماً مسألة نقض أو فك أو حل الأدوات والرواسب والافتراضات المسبقة والمؤسسات»^(٢). وقد أضيف أننى أحياناً أرى التفكيكية تفكيكاً، كتفكيك القنابل، حيث تعمل التفكيكية ضد ما قد يكون مدمراً وتقاتله. والتفكيكية فى الوقت نفسه تدفع لتقاوم تفكيكاً بمعنى الكشف، حيث يفترض الكشف إمالة اللثام عن حقيقة يمكن تقديمها. وفى التفكيك التحليلى إلا متاهى الذى يقاوم النهايات الرؤيوية والحلول النهائية يظل الغطاء موجوداً.

(١) Derrida, 1988, p. 136.

(٢) Derrida, 1988, p. 27.

فى بداية "صيدلية أفلاطون" يقول ديريدا: «إن إخفاء القماش المنسوج قد يستغرق قروناً لنقض نسيجه»^(١). هذا "الإخفاء" يشير إلى إخفاء «قانون تركيب (نص ما) وقواعد لعبته». من ثم فالقماش المنسوج قد يقال إنه يخفى ظاهره، يتلاعب على عدم التلاعب، أو يدعى أنه لا يدعى. وبعد صفتين يقول ديريدا إن عليه أن يبدأ من جديد، وذلك بتكرار العبارة السابقة، ويواصل ليقول:

«المثال الذى سنقدمه على ذلك (إخفاء النص ونقض نسيجه) لن يكون رجل الدولة، وهو أول ما جال بخاطرنا، لا شك بسبب نموذج النسيج ونموذج النموذج ومثال المثال - الكتابة - الذى يسبقه مباشرة. وسنعود إلى ذلك بعد قطع طريق جانبي طويل»^(٢).

وهو لا يحدد طول هذا الطريق الجانبى. وبينما تلتقط خيوط رجل الدولة مرة أخرى فى "صيدلية أفلاطون" فإن نموذج النسيج لا يعاد النظر فيه كما هو الغرض من هذا الفصل إلا فيما بعد، بعد عشرات السنين، لا سيما فى "مقاومات" وبصفة خاصة فى "دودة قز خاصة". ولكن ما الغرض من قطع طريق جانبي؟ قد يقال إنها المقاومة ضد الحريصة لكائن شديد الحرص لكى تمنح نفسك وقتاً، كما يقول مايكل ناس (١٩٩٦) فى إشارة إلى "وقت ما" لديريدا. وفى الأوديسا تشرع بينيلوبى فى النسيج ثم تنقض ما نسجت لتبدأ من جديد ثم تعيد الكرة، فى حين أن رحلة عودة أوديسيوس إلى دياره تبدأ بالعودة، أى بالعكس. وبذلك لدينا اضطرابان للتكرار - اضطراب للبدء من جديد واضطراب للبدء بالعودة - يبدو كل منهما

(1) Derrida, 1981, p. 63.

(2) 1981, p. 65.

قريب للآخر (كل منهما بداية بالترار). وبينيلوبى التى تظل فى فعل النسج أبداً قد يقال إنها هناك دائماً حيث يجدها أوديسيوس متأخراً. وفى "مقاومات" وبعد أن يقدم ديريدا نبذة عن رحلة التفكيكية - مم تتطلق، وما يدفعها - ينفصل بما قد يُسمع كأنه إذن يمنح فى صورة استشهاد. وهو استشهاد من خطبة شيطان جوتيه ومعه ترجمة له على النحو التالى: «صحيح أن صنع الأفكار يشبه نول النساج، حيث ترفع الدواسة آلاف الخيوط ويسرع المكوك جيئة وذهاباً دون توقف؛ ثم يدخل الفيلسوف...»⁽¹⁾. ويقطع ديريدا الترجمة عند هذه النقطة ليؤكد أن «هذا التأخير من الفيلسوف الذى يصل متأخراً ليحلل الحقيقة...»

وعندما يعلن ديريدا فى "صيدلية أفلاطون" الانطلاق فى طريق جانبي طويل بعيداً عن "رجل الدولة" فهذا لأنه هو ونموذجه للنساج جالاً بالذهن قبل الألوان. وتجاهل "رجل الدولة" هو ما يضطرني للذهاب إليه، لإعلان طريق جانبي، طريق متقاطع، لأن الغرض منه عكس الطريق الجانبي الذى أعلنه ديريدا. وما هو على المحك فى ذلك هو ما قد يعنيه اتباع ديريدا دون الاكتفاء باتباعه. وهذه مسألة أخذ فى الحسبان ارتباط العناوين غير التفكيكية على أمل دائماً غير مؤكد فى اللقاء، وهى نقطة سنعود إليها فى ختام هذا الفصل.

عندما يستشهد ديريدا بنفسه بادناً مرة أخرى من بداية "صيدلية أفلاطون" فهو يوجد جيئاً فى نصه (وهو شئ نبهنا هو نفسه إليه)، وما ينبجس فى هذا الجيب هو على الأقل "رجل الدولة". وما سأحتاج لعمله فى ضوء قيود العمل هو اتخاذ طرق مختصرة بقدر المستطاع ثم أوصل.

(1) Derrida, 1998, p. 38.

مثال النسج

فى "رجل الدولة" لأفلاطون يرد النسج كمثال على كمال فن الحكم أو صورته النموذجية. وفى الحوار بين الغريب وسقراط الشاب يشرع الغريب فى البحث عن السمة أو السمات الأكثر تميزاً فى رجل الدولة الحقيقى. وبعد كثير من الإسهاب الهادف يقرر الغريب أن السبيل لتعليم سقراط الشاب ما يصنع رجل الدولة الحقيقى هو تقديم المثال:

«أى مثال على نطاق أصغر يمكن أن نتخذه ونضعه إلى جانب الملك ويمكن أن يساعدنا فى التوصل إلى ما نبحث عنه لوجود ما يجمع بينه وبين الملك؟ أقسم لك يا سقراط إني أعرف مثلاً كهذا. فهل توافقنى الرأى أنه إذا لم يكن ثم مثال آخر متاح سيجوز لنا أن نتخير فن النسج لهذا الغرض؟ هل ستكون مستعداً لأن نختار النسج إن لم نجد شيئاً غيره مناسباً؟»⁽¹⁾

بسؤال سقراط بهذا الرفق لم يكن يليق به أن يرفض. والحقيقة أنه ليس أمامه خيار؛ فهو مضطر لأن يوافق كأنه مجبر على الموافقة بصورة سحرية. وإذا لم يوافق فإما أن يُهمل مثال النسج (ما يعنى القضاء على النقاش كإيضاح) أو أن يصير الغريب على مثال النسج وبذلك يشبه سلوكه سلوك المستبد (ما يعنى القضاء على النقاش كمحاكاة تعبيرية، كمثال على مبدأ القيادة المثلثى غير الاستبدادية وإيجاد سابقة مفتحة الذهن لا منغلقة).

(1) Plato, 1961, p. 279b.

فى النبذة السابقة يبدو الغربى حريصاً على تقديم نفسه فى أفضل صورة، ما يعنى أنه بعدم اكترائه قد جعلنا نومي بالموافقة على ما يقول دون أدنى شعور بالقهر. وإذا انبهرنا بذلك كمشهد تمثيلى جيد فإن هذا قد يقلق الغربى الذى يناوى السوفسطائيين ويزدريهم باعتبارهم نوعاً هجيناً سهل التحول كثير الانتحال (b-c291). فرجل الدولة، الملك الحقيقى، يوضع بصورة سافرة فى تضاد مع كل من السوفسطائى من ناحية والطاغية من ناحية أخرى. ولنسائر مثال النسيج قليلاً إن كان أمامنا اختيار. فالغربى يبدأ بالغربة لتمييز النسيج عن سائر مهارات النسيج كالندف (فن إنتاج خيط السدى القاسى) والغزل (فن إنتاج خيط اللحمه الرقيق)، ذلك أن فن النسيج يتكون من جدل الخيوط الناتجة. ثم يقدم لنا رجل الدولة الأمثل باعتباره ناسجاً، فهو ينسج الخيوط الجيدة معاً لينتج القماش الاجتماعى الموحد المتألف. والخيوط النافعة نوعان: الرقيق المعتدل والشديد القوى. ويقال: «من تسود الشجاعة فيهم يعاملهم رجل الدولة باعتبارهم من أصحاب الشخصية (الذكورية) القاسية كالسدى ... ويستغل غيرهم فيما قد نسميه جدائل النسيج (الأنثوية) التى تشبه اللحمه. ثم يبدأ ... فى نسج هاتين الفئتين معاً ويظهر شخصياتهما المتضادة» (b309). وهكذا فهو يزواج بين عنصرى المجتمع الذكورى والأنثوى الفاعلين دون فقدان ما بينهما من تضاد.

نعود الآن إلى النقطة فى النقاش التى اعتبر فيها إدخال مثال النسيج ضرورياً فنرى أن الاسترسال فى النسيج يقع كرد فعل لنتيجة تم التوصل إليها على عجل.

«الغربى: رعاية القطعان البشرية بالسيطرة العنيفة فن يبيده
الطغاة، أما الرعاية التى تقبلها قطعان الحيوانات التى تمشى على
قدمين طائفة فنسميها فن الحكم. فهل نعلن الآن أن يجيد هذا الفن
الأخير ويمارس هذه الرعاية هو الملك الحق ورجل الدولة الحق؟

سقراط الشاب: نعم، وأعتقد سيدى أننا بهذه النقطة نكون
أتممنا تعريفنا رجل الدولة».

(٢٧٦-٢٧٧)

ولكن لا. ليس بهذه السرعة. ففي حين يشعر الغريب بأن التعريف لم يكتمل
لأنه لم يكتمل ("مخطط تمهيدى") أضيف أنه بحاجة لتطوير، ذلك أن السؤال يظل
هو ما الذى يدفع قطيع البشر لتقبل سيطرة/ رعاية رجل الدولة وبالتالي التقيد به.
هذا سؤال لما قد نسميه "علم نفس الجماعة" وبذكرنا ذلك قد نربطه بعلم نفس
الجماعة وتحليل الأنا عند فرويد. هنا يرى فرويد أن القطيع يقبل الانقياد لقائده لأن
القائد يمثل "مثالاً للأنا" لكل عضو بالجماعة. كما أن تبادلية مثال الأنا هي ما يربط
الأعضاء الفرادى كل بغيره. وفيما يتعلق بالسؤال عن كيفية : "رجل الدولة
الوحدة الاجتماعية والذى طرح فى الدقيقة الأخيرة من المحاوراة يقدم أفلاطون
إجابة مماثلة تتصل بالديناميات الأساسية:

«فى البداية يوحد ذلك العنصر فى نفوسهم (أى الجماعة)
وهو عنصر فائق برباط مقدس لأن هذا العنصر فيهم شبه
مقدس. وبعد هذا الرباط الفائق (أى الرباط بين الأفراد ومثال
الأنا) يأتى الرباط الطبيعى، الصلات البشرية لتمام الصلات
المقدسة (بقدر ما يجمع بينهم جميعاً من مثال الأنا الواحد)».

(٣٠٩C)

يمكن القول إن رجل الدولة، النجاج الملكى، يجمع فى نفسه بين السمات
المثلى فى زواج بكر. وبزواجه بنفسه يمكن القول إنه أعزب مزدوج أو "أعزب-

عانس أو أب-أم". وفيما كتب عن الـ "فارماكون"، وهو مصطلح قد يرمز إلى "الدواء" و"السم" في آن، يقول ديريدا: «هذا "الدواء" ليس شيئاً هيناً. ولكنه ليس مركباً أيضاً ... بل هو الوسيلة السالفة التي يُنتج فيها التمايز بعامّة»^(١). ويواصل ليورد من "رجل الدولة" ما يلي ولو أنى سأوجز: «هذا هو الطلسم (الـ فارماكون) المحدد لهم (من لديهم أمارات القيادة) بمقتضى الذكاء الخالص. وهذا الرباط الإلهي وحده قد يوحد عناصر الفضيلة ... التي قد تكون مناقضة في اتجاهها» (a310). وهكذا قد يكون رجل الدولة ما نسميه عبقرياً، ويقال إن العبقرى هو المتفرد والفريد من نوعه. ويقال إن رجل الدولة الحقيقي «قادر وحده ... على صوغ رباط الاقتناع الحقيقي باستلهامه المدهش للفن الملكى» (d309). إذن أليس ثم فن نسج بعده أو خارجه يمكن له أن يتعلم من منطلقه؟ الكتابة عند أفلاطون كما يبين ديريدا ويستكشف باستفاضة تعامل باعتبارها فارماكون. موجز القول إن رجل الدولة نساج ينسج دون نسج ويكتب بدون كتابة.

وعندما يطرح الغريب النسج كمثال على الملك الأمثل يضطر للإقرار بأن «المثال يا صاحبي يتطلب مثالاً» (d277). ولشرح ذلك يتخذ من الكتابة مثالاً ويعطينا مثال تعليم الأطفال القراءة. إذ يستعان بالأحرف كأمثلة حيث يلقي الأطفال النقرّة بينها بوضع الأحرف المتميزة وغير المألوفة متقاربة، ويكون المعلم حقق هدفه بمجرد أن «يميز التلميذ كل حرف بذاته وعن غيره» (c278). من ثم فالكتابة يُستعان بها كما يقول ديريدا في إشارة إلى السوفسطائي لشرح الجدل الذى ينسج مغا منظومة الفروق (التضامن-الإقصاء) للأنواع والأشكال ...»^(٢) من ثم فالكتابة ليست مثالاً عشوائياً بل مثال حيوى، وإلى جانب ذلك أكثر من مثال -

(1) Derrida, 1981, p. 126.

(2) 259e. Derrida, 1981, p. 165.

رؤية للتفكيرية غير قاصرة على هذا الموقف. وفي قراءة محدودة يمكن القول إن أفلاطون يقلل من شأن مثال كتابته بقصره على تلاميذ المدارس، وهى حركة تضى سمات الطفولة تدفعنا للنظر إليها بمنظور "خطو الطفل" وتعلمه الأولى. هذه الحركة قد تساعد على إخفاء الاعتماد المشكوك فيه على الكتابة. ونظراً لاستعانة أفلاطون بحضور المعلم فى المحاورات فإن ما يهمل هو أن الأطفال ما أن يتعلموا القراءة والكتابة يتحررون من اعتماد ضرورى على معلمهم ويستطيعون أن يستكشفوا عالم التعلم والمعرفة بمفردهم عن طريق النصوص المكتوبة⁽¹⁾.

ليس صحيحاً أن الكتابة تقارن بصورة مباشرة بالنسج فى "رجل الدولة"؛ بل مثال النسج يفسر بمثال تعلم القراءة والكتابة. أى أن نقطة التشبيه هنا أن مهارة النسج والمهارات الأدبية الأساسية مجرد نقاط انطلاق نتقدم منها إلى فهم أكبر وأعلى. ويرد فيما بعد تأكيد على أن رجل الدولة لا ينبغى أن يتنيد بأية قوانين مكتوبة أو صيغ مكتوبة أو سوابق مكتوبة أو يعتمد عليها. بل عليه أن يسمو على أية أمثلة مدونة (سوابق وتوجيهات) وعلى المثال الأولى لتحصيل القراءة والكتابة لأنه تجاوز التعلم.

المذهل فى كتابة "رجل الدولة" أنه هو نفسه فى عملية نسج متصلة، وهذه العملية لا تنفصل عن المفهوم المتقدم لفن الحكم. ويمكن القول إن النص لا يفعل سوى التلوين فى خاتمته الأصلية، إلهام الحاكم الملهم: رجل الدولة! "رجل الدولة". فيبتدع غريب أفلاطون "النسج" وسيلة للرسم فيما كان غير ذلك سيصبح رسماً أولياً (وكما يبين ديريدا بصورة أوسع فمصطلح "فارماكون" يشير أيضاً إلى صبغات أو لون تصويرى). فى الوقت نفسه يشرح الغريب أن الكلمات المكتوبة تمثل أداة

(1) See Forbes Morlock, "The Story of the Ignorant Schoolmaster / The Adventures of Telemachus" in *The Oxford Literary Review*, 19 (1997).

تصوير تفضل الصور المرئية أو الرسوم التوضيحية، ولو أن الأخيرة يلجأ إليها في حالة من يجدون أن التعريف يصعب اتباعه. ونرى من جانبنا أن تجربة صورة مرئية قد تفيد في هذه المرحلة. فلنلق نظرة على لوحة "تطريز دثار الأرض" (الشكل ٥) لريميديوس فارو. في تلك اللوحة قد يعتبر البرج برج مراقبة سامق (الهيكل المحيط بربان السفينة والذي يشير إليه أفلاطون) تتهمك النسوة فيه في نسج الدنيا. شخصية محجوبة، كيميائي أو صيدلي، ترقب عملية النسج (يقال لنا إن رجل الدولة "مراقب" واللوحة تبين ذلك). كما أن هذا البرج حصن أيضاً، والحصن في رأى لاكان يرمز للأنا المثلى في دفاعها عن نفسها أو بناء نرجسى، ووراء هذا الحصن في رأى لاكان أيضاً تقع مقالب نفايات المدينة (للبقايا مثلاً وحطام الصخور)^(١). وتبين لوحة فارو أيضاً أسر النساء أو حبس قوة عاملة من الإناث داخل هذا البناء الدفاعي الاستغلالي. ويقال أيضاً إن اللوحة تشير إلى تجربة فارو حياة الدير الكاثوليكي، وواحدة من النسوة في اللوحة تنسج ببراعة منفذ هروبها مع حبيبها في قماش الدنيا الذي تنسجه^(٢). ويتناول توماس بنشون هذه اللوحة في روايته (1979, The Crying of Lot 49) حيث تواجهها بطلة أوديبا في معرض فني وتقول عنها ما يلي: «ما الذي تريد أن تهرب منه؟ إن امرأة حبيسة كهذه لديها من الوقت ما يكفي للتفكير وسرعان ما تدرك أن البرج بارتفاعه وعمارته يشبه أنها وإن كانت عابرة، وما يبقينا حيث هي هو سحر مجهول الهوية خبيث زارها من الخارج وبدون أى سبب» (ص ١٣). ويبدو أنها مسحورة بأدخنة وتعاويذ ومراهم من مصدر صيدلي ما.

(1) Jacques Lacan. "The Mirror Stage as Formative of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", in *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock/Routledge, 1977).

ويتناول مالكوم أندروز مغزى هذا الحصن في بحث بعنوان

"Dickens and his Performing Selves"

(2) See Janet A. Kaplan. *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo* (London: Virago, 1988), p. 21.



شكل ٥

"غلاف الأرض" لـ ريمبرديوس فارو (١٩٦١)، الصورة إهداء من
والتر جروين

على أى فالنسيج فى "رجل الدولة" لا يُعرض بهذه الصورة تمامًا، فى حين
أن النص قد يُرى على أنه ينسج. فهو فى هذا الصدد نص شبيه بنص "وراء مبدأ
المتعة" لفرويد (١٩٥٥). فيتخذ نص فرويد كنقطة انطلاق ومن أجل بيان دافع
للتكرار حكاية من سيرته الذاتية عن لعب حفيده ببكرة وخيط يدفع فيها بالبكرة
بعيدًا (fort) ثم يعيدها إليه (da). وفى قراءته لهذا النص يوضح ديريدا كيف أن
حركته (كرأى وأداء) تحاكي لعبة الحفيد بل تتجاوزها فى طرح نظرية دافع الموت

(تتسم أيضًا بدافع للتكرار). ومن غير الممكن إيجاز قراءة ديريدا في هذا المقام، وهي قراءة يتتبع فيها إيقاعات نص فرويد المتذبذبة، وسأحاول أن أنقل بعضًا من الدروس المستفادة منه. وهو ليس مباشرًا، بل يظل يخرج عن الموضوع ليجز مراحل سابقة له. ويريد أن يستنتج بطريقته الخاصة - كما يرى فرويد "أننا" جميعًا، أي "الكائنات الحية"، نفعل ذلك. وفي هذا النص عن الاقتصاد السياسي هناك تقنين مستمر لنفقاته وإدارة لطاقاته ربما تجمع بين المتعة الذاتية والعمل المربح. ليس هذا وحسب، بل هناك ندف نصي يحدث بشكل متواصل، أي إن "الغريب" (أي أيًا كان ما يدل عليه هذا الاسم في النص) يظل يفرز خيوط النقاش الجيدة عن البقايا، ثم تدعم هذه الخيوط فنحصل من الناتج على سدى النص المثينة. في الوقت نفسه عليه أن ينسج خيوط اللحمة المرنة للتألف والتماسك. - أليس كذلك؟

سقراط الشاب: اللحمة! اللحمة!

دور سقراط الشاب أن يوافق الغريب (وإن كان متحمسًا في موافقاته الطيبة في حين أن الغريب رقيق لا يتبع القهر في قيادته الحازمة). فينسجان معًا بصورة طيبة وبينهما تواصل ومجاملات. وهما معًا يجمعان خير ما فى السوفسطائى - المرونة والمطاطية والليونة - وخير ما فى الطغيان - الشدة والصلابة. وهذا سبيلهما فى الاتحاد والوقوف يذا واحدة.

هكذا يمر مثال النسج بتحول وتسام. وقبل هذا التسامى يعبر الغريب عن قلق أو احتقار: «لا أظن أن أى حصيف يتتبع تعريف فن النسج لذاته» (٢٨٥ع). من ثم فإن هذا عملى أكثر من اللازم، إذ كيف لأى عاقل أو لبيب أن يجد شيئاً

ذا أهمية أو إلهام فى النسيج نفسه؟ بهذه الطريقة يتم التوصل من أية مديونية لفن النسيج، فثم شىء يؤخذ من النسيج وينقل ويتحول؛ وهذا هو عمل المجاز والمجازية. وما ينتقل عن طريق التشبيه وينفصل فيه الرمزى عن الحرفى تضى على سمات المثالية وتوضع له مفاهيمه ويستفاد منه. وبينما يصبح النسيج نفسه عملية بلا عقل وغير واعية بذاتها تبدو الفكرة عنه مجرد فكرة عن "الغريب" أو أفلاطون. إلا أن المثالى يجب أن يبين أنه يعمل ويمكن اختباره ويمكن الإيمان به. والحقيقة أن النص يستفاد فيه كثيراً من حقيقة أن "رجل الدولة" لا يمكن رؤيته فى المنام فى الحال، بل لابد من التوصل إليه بالعمل الجاد من جانب الفيلسوف الحق (فى مقابل الإلهام الشعري المتقلب مثلاً)، أى الجهد التصورى. لكن هذا العمل هو الطرح والندف والغزل ورحلة المكوك جينة وذهاباً والجدل: نسج النص نفسه. وينهض رجل الدولة من عملية النسيج هذه، فى حين أن النص لن يكون "سوى" القشرة التى يطرحها عن نفسه (ولا يزال بوسعه إعادة تدويرها).

وينبغى القول إن رجل الدولة نص يسلم نفسه؛ فينخلع ويسلم البضاعة ويفوز بكأسه. وهذا شىء يجعله يشبه "وراء مبدأ المتعة" لفرويد قليلاً، ولكنه يختلف عنه كثيراً. (ولعل دافع الموت الذى يطرح فى مقابل مبدأ المتعة عنيى أو غير قابل للانتصاب بالضرورة.) وإذا كان نص فرويد قد لا يستطيع أن يعمل شيئاً حىال تذبذبه الحائر فإن نص أفلاطون به شىء من اليقين عن نفسه. وسمة الشخصية التى يضيفها أفلاطون على "الغريب" وأيضاً فى السوفسطائى تعد ضرباً من المماثلة، ولكن حين يعترف الغريب بذلك فبلكنة خجل أو إحراج، ربما لأنه ليس اعترافاً أميناً. ويمكن القول إن "رجل الدولة" يتظاهر بأنه يشك فى نفسه ويصطنع حركاته أو خطواته الزائفة (يخفى تصنعه) بقدر ما يبدو "الغريب" كمن يعرف طريقه ولا يحيد عنه قط. ولمزيد من الدقة يمكن إضافة أن شلال نص فرويد

(الذى تم تناوله باستفاضة فى قراءة ديريدا له) ربما يعزى لتزييف حركاته فى مقابل الحركات الزائفة، أى يبدو كأنه مضطر للتبرؤ من دافعه الإبداعى فى حين أن نص أفلاطون يستفيد من إبداعية يتظاهر أنها ليست فيه. وفى "السحب" (The Clouds, 1973) يضع أرسطوفانيس النصيحة التالية بسخرية على لسان شخصية سقراط لأحد تلاميذه: «لا تدع تفكيرك حبيسًا فى داخلك طول الوقت، بل عرضه للهواء قليلًا؛ تحكم فيه كالليويو» (ص ١٤٤). وفى لعبة الخيط والبكرة هذه يُسمح للأفكار (التي تُشَبَّه بالأطفال أو الجراء) باللعب المقيد بحيث لا تفلت فتضل، وذلك بفضل الخيط أو الرباط. فتعود أدراجها بفضل قدرة ابائها على استدعائها واسترجاعها. والسماح بقدر من حرية الحركة يهدف لضمان الولاء. وهذا هو ديدن الناس فى اللعب مع كلابهم، فيلقون بعضًا أو كرة فيأتى بها الكلب مرارًا وتكرارًا، والكلاب تدرك ذلك.

لفظ fils فى الفرنسية له معنيان: "ابن" و"خيط" كما يشير ديريدا. ففي "صيدلية أفلاطون" يبين أن فكر أفلاطون هناك كتابة تحظى بالاستحسان وكتابة لا تحظى به. هذان الضريان من الكتابة يمكن تشبيههما بابتن بار بأبيه وابن عاق، يتم بانس أو لقيط تعس - لا يرجع ولا مجال لمنعه من الشرود. هذان "الولدان"، مآثر أحدهما وتمرد الآخر، يظهران مرارًا فى أعمال ديريدا كأنهما جزء من قصة ملحمية لا تنتهى. وفى "جلا" (١٩٨٦) التى نوشك على الوصول إليها يعملان على تصميم شكل النص: عمود للأب-الابن وآخر للابن العاق الأم-الابن. وماذا عن الأم؟ يمكن القول إن الأم هى التى تنسج الطفل فى رحمها، أو أن الطفل ينسج نفسه فيها، أو أن هناك نسج لكليةما ولكن بدون فاعل. وفى تشبته لا أسعى لأن أقترح فى مكان الأب أصلًا أموميًا مثاليًا - فهذا معناه تصور قدرة أمومية مطلقة عكس الرمز الأبوى ذى القوة المطلقة. وسبب إشارتى لنسج أمومى هنا تأمل المشاعر

وردود الفعل التي يثيرها الاكتفاء الذاتي المتصور لمورد أمومي، متصور من موقف حساسية حياله. وقد يتخذ ذلك شكل غيرة من الأم أو حسد لها على نولها.

ومن أين جاء أفلاطون بفكرة النسيج؟ ربما "استعارها" أو سرقها من باب الغيرة أو نسخها سرًا من صديقه-غريمه الشاعر أرسطوفانيس (ربما كان كلاهما يستلهمان موروثة أو مخزونًا ثقافيًا). وفي "ليستراتا" (١٩٧٣) يطلب أريستوفانيس على لسان الحاكم من المرأة النصيحة حول كيفية استعادة السلم والوئام في الدولة وبين الدول، فتقترح ليستراتا مثالاً من النسيج من واقع تجربتها: «قد لا يكون من الحمق كما نظن أن ندير المدينة كلها على غرار تعاملنا مع الصوف» (ص ٢٠٤). وتتوسع في وصف ذلك ولكن دون ذكر زعيم أمثل. وفي "رجل الدولة" تتشأ ضرورة التفكير في "فن الحكم" لأن اليونان حسب قول "الغريب" دخلوا مرحلة من التاريخ لم يعد البشر فيها "أبناء الأرض" ولم يعودوا في رعاية إله راع. من ثم فالبشر ينشئون أنفسهم (وليسوا أبناء الأرض) وبحاجة لأن يعتمدوا على أنفسهم. ولنتأمل اختراع تقنية النسيج. اللفظ *histos* يعني "أى شيء يوضع قائماً" ويدل على: صار؛ عارضة نول؛ نول؛ شبكة؛ قماش منسوج؛ قطعة خيش (انظر "صيدلية أفلاطون"، ص ٦٥). علم الأنسجة هو علم النسيج الحي (إنتاج النسيج الجيني وانهياره وعلله وإحيائه). وينبغي أن أضيف أن فيرنشي يرى أن الاهتمام بالتأصيل يعتبر شكلاً سامياً من السؤال: من أين يأتي الأطفال؟^(١)

(١) Sándor Ferenczi, "Obsessional Etymologizing" in *Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis*, ed. John Rickman, trans. Jane Isabel Suttie et al. (London: Karnac, 1994).

ويرى فيرنشي أن هذا قد يدعم نظريات الأصل الجنسي للغة. وفي "بقطة فينيجن" يقول جويس: «من أين يأتي الأطفال؟» ويعلق مود إلمان على التلاعب بـ "الأفكار" و "الأطفال". انظر

Maud Ellman, "Polytropic Man: Paternity, Identity and Naming in The Odyssey and A Portrait of the Artist as a Young Man", in James Joyce: *New Perspectives*, ed. Colin McCabe (Sussex Harvester Press, 1982), p. 76.

هل يظل هذا شديد القرب من النسج، قَرِينًا جدًا من شبكة الخيوط؟ ربما كان على أن أستقيض فيما أقول. فمن بين الأسماء الأخرى للنسج قد نجد "العمل الإبداعي" و"ابتكارات المرأة". وكان فرويد يرى أن النسج والجدل هما التقنيّة الوحيدة التي ابتكرتها المرأة (وهما ليسا اختراعا هينا إن قادا لاختراع الحواسيب الآلية) وأن المرأة اخترعتيما لإخفاء ما بها من نقص في الأعضاء التناسلية⁽¹⁾. وقد يبدأ الاختراع بنقص أو فقد، ويمكن أن نفسره كما يلي: البذاءة الاستثنائية للروح الإبداعية للإنثى تتطلب التصالح مع فكرة أن هذه البذاءة في الحقيقة احتشام أنثوى حقيقي وإقرار من المرأة بأنها تفتقر إلى أداة الابتكار، أي افتقاد العضو/الأداة الأصلية للاختراع. ويمكن وضع فكرة فرويد عن أصل النسج بجانب ملاحظة وولف في كتابه "غرفة خاصة"⁽²⁾ بأن المرأة تحتاج دائما لإخفاء عملها الإبداعي عن العيون، فأخفت الأختان جين أوستن رواياتهما وهما تكتبانهما تحت ورق نشاف أو تحت شغل الإبرة الخاص بهما⁽³⁾. والنسج هنا يمكن النظر إليه كاحتياج للخصوصية في "إخفاء" العمل وإنضاجه. وهي بداية اقترابنا من بحث "دودة قز خاصة" بعنوانه المترجم ببراعة.

إن بناء أفلاطون للنساج يتم بفصل النساج عن النسج بحيث يمكن أن يكون النساج فاعل النسج الوحيد. ومع أن النساج يستقى من النص فإن النساج يصبح هو الأصل، وبالتالي يساعد النص على إثبات هذا الأصل. والعمل الذي يدخل في عمل

(1) Sigmund Freud, "Femininity", in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. James Strachey (New York: Norton, 1965), p. 132.

وتناول ديريدا هذه النقطة في "A Silkworm of One's Own" ويلاحظ أيضا أن أنا فرويد كانت تبدى اهتماما شديدا بالنسج كما أشرت في بحث بعنوان "Knitting Machines"، والذي سينشر ضمن كتابي بعنوان *Literature, Animism and Politics*

(2) *A Room of One's Own* (1929).

(3) Woolf, 1929, p. 100.

النص، أى التفكير والكتابة، يمكن القول إنه أضيفت عليه سمات المثالية فى مثال النساج الملكى. وهذا القائد الأمثل، هذا الملك، غير الموجود أصلاً ينبغى اعتباره شبحاً كما يرى ديريدا فى سياق آخر فى "أطيف ماركس". وهل يكون للنساج الشبح جنس بدون تتبع ذلك؟^(١)

الإدراك الخالص

فى مستهل "جلا" يقول ديريدا: «لكى أعمل باسم هيجل ... اخترت أن أتبع خطاً واحداً. وسيبدو الأمر شديد الدقة والغرابة واليهماشة. إنه قانون الأسرة، أسرة هيجل، قانون الأسرة لدى هيجل، قانون مفهوم الأسرة عند هيجل^(٢). ففى حين يهتم ديريدا بمسألة ما يمكن الاستغناء عنه فى نص هيجل (الأمثلة التى لا تفيد، البقايا، الفتات) هناك نقطة يكون فيها ما قد يعد ضرورياً بالنسبة لفكر هيجل غير لازم بالنسبة لديريدا. ويحدث هذا فى الانتقال من "الدين المطلق" إلى "المعرفة المطلقة". ويرى ديريدا أن هذا هو "الإدراك الخالص" الذى لا غنى عنه بالنسبة للفكر الهيجلى، للجدل التنظيرى، للمثالية المطلقة (a233). ويقوم مفهوم "الإدراك الخالص" على الانفصال التام للأب (أى "المعرفة") عن الأم الكائنة فى المباشرة الدنيوية. والأب «المؤلف الحقيقى، فاعل الإدراك ... يستغنى عن المرأة»، بينما «تنشئ الأم الطفل بدون معرفة» (a223). فالأب هو المؤلف الحقيقى، المؤلف الوحيد أو المؤلف الحقيقى الوحيد، فى حين أن اختلاف الأم لا يشكل فارقاً لأنها توضع من منظور تضادها. إذن فالتصورية "نشوء ذاتى" من جنس واحد (يساعد الابن - fils - فيه على توكيد الأصل الأبوى) ويستخدم ديريدا مصطلح "مثلى"

(١) فى "مقاومات" يتحدث ديريدا عن الجدل الذى يبقى فى الأثر المفرد غير المتجانس.
(2) Dernda. 1986. 4a.

فى الإشارة إليه: «وإذا كان الاختلاف الجنسى كتضاد يبرز الفارق فالتصورية مثلية» (٢٢٣a).

وإذا كان هناك توسع فى هذا الموضوع على الجنب الأيسر من "جلا" فلا بد أن نلاحظ بلمحة أو لمحتين باستجابة متأخرة أن العرض الفاضح للمثلية الفعلية يعلن عن نفسه. وهو ما يوحى لى أنه إذا كانت التصورية 'مثلية' لدى هيغل فهى مثلية مكبوتة وغير معلنة - ما أصبح يعرف بالحب العذرى (وهى تسمية مضللة لأن أفلاطون كان يعترف بالتسامى المثلى). وهكذا فالمثلية لا تظهر فى الطابور الهيجلى، فى النص الهيجلى. إلا أن هذه المثلية ضرورية، فى حين أننا تختلف عن الضرورة المأساوية المتمثلة، فى قراءة ديريدا لهيغل، وفى أنتيجون الشقيقة-الابنة المستحيلة.

ويمكن القول إن الإدراك الخالص يتحدى التصوير؛ فهو ما لا يصور. ويحافظ "جلا" نفسه على الهوية بين عمود مثلية ليست سوى تصورية (مثلية غير معلنة دون شك) وطابور مثلية معلنة باستخفاف. لكن هناك كلمة يمكن قولها لتحوم فوق هذه الهابوة.

"المكوك"

«لفظ la navette ضرورى لا شك ... أولاً لأنه مصطلح كنسى وكل شيء هنا مدبر ضد كنيسة ما. وهو يخص وعاء معدنياً صغيراً على شكل قارب (navis, navetta) ... يلى ذلك "مكوك" النسيج ...

لكننا ارتبنا فى المجاز النسجى. وهذا مرجعه أنه لا يزال يحتفظ على جنبه الفروة مثلاً بفضيلة الطبيعية، البدائية، النقاء»^(١).

(1) Glas, 207-8b.

«السحب الحقيقية تبدو كالفراء ... لا كالنساء»^(١).

وارتياب ديريدا في المجاز النسجي جرى تناوله في "صندلية أفلاطون" فيما يتصل بـ "خداع القماش المنسوج"، بالتبرؤ من التحايل. وهنا يبدو النسج مرتبطاً بالحجب على الجانب الأنثوي. وفي كلتا هاتين الصيغتين هناك وثنية يتم التوصل منها أو حجبها. أى أن الوثنية هنا ليست نوعاً من التبرؤ (من الاختلاف) بل ما يتم التبرؤ منه ورفضه، وهذا من أجل إقرار بوجود "فارق" (جنسى بصفة خاصة) يتبين أنه ليس كذلك. وإذا كان مجاز النسيج يساعد على دعم اتصال من تذبذب وثى فإن هذا يعطينا سبباً وجيهاً لعدم الثقة فيه. لكن هذا يظل أحادى الجانب فى تركيزه، لأن المكوك سيبدو كأنه ذاك الذى يجرى بين أمومة مباشرة بكر وأبوية خالصة. (التصميم الثنائى الأعمدة لـ "جلا" يحتم ظهور تناول المكوك فى العمود الأيمن، عمود مثلية معترف بها وتذبذب جنسى أيضاً). ومع ذلك يمكن القول إن المكوك يعمل عبر الفجوات بين متصلين من المكر: تصويرية تتجاوز الاختلاق، وتطبيع يتصنع السذاجة. وبقدرة هذا المكوك على السمو على الطبيعى دون تجاوز الطبيعة تكون له أجنحة. ويصور غالباً على شكل طائر. والصلة بين مكوك النساج والطيور يقيمها شيد وسفينبرو فى تناولهما الـ "سيريس"، وهى قصيدة تنسب لفرجيل نقص فيها سكيلا خصلة شعر سحرية من رأس أبيها فتتحول إلى طائر. والطائر الذى تتحول إليه هو "كايريس" أى القاوند صياد السمك: «المكوك» يسمى "تركيس" فى اليونانية، وهو لفظ يشترك فى الجذر مع لفظ "كايريس"؛ وقد نلاحظ أيضاً التعبير الدارج "كبريس أيدوس" (المكوك المغرد)^(٢). وليبان مغزى الطائر-- المكوك فى علاقته بـ "الإدراك الخالص" علينا الآن أن نقص ونلصق شعر يائيس

فى هذا المقام

(١) Aristophanes, *The Clouds*.

(٢) Sheld and Svehob, 1996, p. 140

صور العالم

يبدو يايتس منبهراً بـ "الصورة الذهنية" كما يسميها ديريدا للإدراك الخالص، فكتب ثلاث قصائد قصد بها أن تكون ثلاثية عن ما قد يقال إنه هذه النيمة. يبدأ التسلسل بترتيبه الزمني بـ "ليدا والبجعة"، وهي قصيدة تبدأ بالحدث المفاجئ لدخول البجعة و"ضربتها المفاجئة". وتواصل القصيدة لتعرض اغتصاب ليدا من جانب البجعة، ويمكن القول إن هذا الطائر ليس إلا "قضيبي مجنح" ("الدبوس المجنح" عبارة لـ جينيت يقتبسها ديريدا) أو جراحة ترقيعية قضيبية لزيوس (الذي يعزى له منشأ الحدث وإن لم يشارك بنفسه فيها بجسمه وصورته). وتواصل القصيدة لتتص على أن الاغتصاب "أوجد" التاريخ المأساوي لحرب طروادة وتنتهي بأبيات تقول: «هل انتشحت بمعرفته مع قوته/ قبل أن يتركها منقاره لتهوى؟» والإجابة على ما يبدو «لا - حيث أنها علقت في الواقع الدنيوي للحدث وما كان لها أن تشارك في أي إدراك لمغزاه الحقيقي». وظلت ليدا بكرًا من حيث المعرفة. أما من حيث "الإدراك الخالص" فهذه القصيدة تشكل عرضاً زائفاً. بدايةً، فالاعتراض على هذا العرض شبه التصويري هو أن "الإدراك الخالص" لا يعرض بهذا الشكل. كما أن العرض هنا يقدم لنا اغتصاباً يبدو نقبضاً لـ "الإدراك الخالص". وفي "جلا" يشير ديريدا إلى أن من الحمق محاولة تكذيب "الإدراك الخالص" بافتراض التجربة الجنسية. ففي حين يعجز الواقع عن إثبات كذب "الإدراك الخالص" فإن تجليه يكون وهمياً، حيث يكون الوهم حقيقة الحقيقة (a224). ويوحى ذلك بأن إيجاد "الإدراك الخالص" سيكون إيجازاً وهمياً، وأنه سينشأ في صورة تكرار (الوهم نسخة من الأصل أو النسخة الأصلية). يقول ديريدا: «من ذا الذي يجرو على القول بأن وهم "الإدراك الخالص" لم ينجح؟ ألفا

سنة على الأقل من أوروبا من المسيح إلى الغفران (savoir absolu) ... من كل ما يمكن تسميته الإمبريالية أو النزعات الاستعمارية والنزعات الاستعمارية الجديدة لـ "الإدراك الخالص" (٢٢٤a). وهذا في اعتقادنا لا يعد استعماراً بما هو معطى كأصل، بل استعمار للأصل: فالأصل مستعمر ومطالب به في استعمار آلي. وهل يمكن لما يُظن من جانب واحد أنه "إدراك خالص" أن يُظن من جانب آخر أنه اغتصاب وهمي؟ وفي الخطاب بعد الاستعماري (بصفة خاصة) يشار إلى النزعة الاستعمارية غالباً كإغتصاب؛ وهذا الاغتصاب ليس بالضرورة تجربة الاغتصاب الحرفية، بل حيث يكون العنف والانتهاك أيضاً ليسا مجرد مجاز. وهو ما تصوره آسيا جبار في وصفها الاستيلاء على الجزائر:

«بينما كان الأسطول المهيّب يمزق الأفق كانت "المدينة النقية" ترخي أسداها ... وغاص المشهد فجأة في الصمت كأن الضوء الحريري الكثيف على وشك أن يتمزق بصرخة عالية ... كأن الغزاة كانوا مقبلين في هيئة عشاق ... وما صمت هذا الصباح المهيّب إلا مقدمة لموكب الصرخات والقتل السدى سيملاً العقود التالية»^(١).

«ألفا سنة على الأقل». تصور "ليدا والبجعة" بدء دورة من التاريخ مدتها ألفي سنة تنتهي بمولد المسيح. ومولد المسيح عند يائيس تكرر للحظة السابقة للبداية التاريخية ولكن بالعكس، فيتمخض عصر تاريخي مضاد. هذه اللحظة من التكرار المعكوس تحيي ذكراها قصيدة يائيس "أم الرب"، وهي قصيدة قد نلمح فيها "ليدا والبجعة". فتطالعنا الأبيات التالية: "أجنحة ترفرف حول الغرفة؛/ الرعب الذي

(١) Djehar, 1993, pp. 6-8.

تحمّلتُ/ السموات في رحمتي". "أجنحة ترفرف حول الغرفة؟" هل يمكن أن يكون هذا "دم الهواء البهيمي" كما توصف البجعة؟ هذا الوهم الخالص يبدأ دورة أخرى مدتها ألفى سنة تفضي إلى "المجيء الثاني" المتنبأ به. والقصيدة الثالثة في السلسلة (وإن كانت تسبق في نظمها "ليدا والبجعة") يميزها "المجيء الثاني". تبدأ القصيدة على النحو التالي: «يدور ويدور في حلقة تزداد اتساعاً/ الصقر لا يسمع الصقار». المتصور هنا أن الطائر (المكوك؟) لم يعد يستجيب للصقار، والمتصور أيضاً أن عصر فوضوي يفقر إلى قيادة حقة. و"المجيء الثاني" يفترض أن يكون لمسيخ يصور في صورة نوع هجين مخلط (حيوان وإنسان/ امرأة وآلة)، ويذكرنا بسوفسطائية أفلاطون المتحولين. ما يربط بين قصائد يائيس الثلاث أو صور الدنيا الثلاث ليس فكرة "الإدراك الخالص" الوهمي الدوري المتكرر/ الاغتصاب وحسب، بل نظريته عن الدوائر. فالدوائر (أو محاور الدوران) في نسق يائيس أشكال مخروطية متداخلة أحدها أولى وموضوعي والآخر مضاد وذاتي، تفرز في حركتها صراعاً أو تناقضاً بين الحالتين الذاتية والموضوعية. حين يستنفد أحدها طاقته يتسارع الآخر. أو كما يعبر عنها يائيس: «أرى دائرة "الوفاق" تنقلص بينما تتسع دائرة "الخلاف"، وأتخيل بعد ذلك دائرة "الوفاق" وهي تتسع بينما تنقلص دائرة "الخلاف"، وهكذا دواليك»⁽¹⁾. وبشير يائيس بصورة عابرة إلى وجود أوجه شبه بين فكره وفكر هيجل (وهي صلة لا يوقن يائيس نفسه مداها). ويمكن تتبع نظرية يائيس عن الدوائر على الأقل في "رجل الدولة" لأفلاطون. فضرورة مخاطبة مثال للقيادة في "رجل الدولة" تنسأ لأن هناك أزمة كونية أطلقت حقبة تاريخية جديدة في حركة عكسية. ويقال: «هناك حقبة يساعد الرب فيها بنفسه الكون في طريقه ويرشده بمنحه دورانه. كما أن هناك حقبة يطلق فيها سيطرته ... فيبدأ بعد ذلك في

(1) Yeats, 1969, p. 64.

الدوران بالعكس بدفع ذاتى منه ... وعندما يطلق يتحرك بقوته الكامنة حيث يكون خزن كثيراً من الزخم حتى أنه يمكن أن يدور عكسياً آلاف الدورات وقت إطلاقه ...» (٢٦٩-٢٧٠). وهو ما يحاكيه أريستوفانيس بسخرية بقوله:

ستربسيادس: دوامة! - آه، فهمت! ... زيوس مات
وهناك الآن دوامة صارت الملك الجديد^(١).

وقد نقول: «آه، هذه هي، الدوائر!» ولو أن أفلاطون لم يتحدث بعد عن الغزل والنسج، والحركة الدائرية - لا سيما في ضوء أوجه الشبه بفكرة يائيس عن الدورات التاريخية المعكوسة - يمكن رؤيتها كعملية غزل تحديداً. من ثم يمكن القول إن النساج الملكى يخضع لدوران كوني ذاتى بلا فاعل ويستمد ضرورته من ذلك. وما يفرز التاريخ في نسق يائيس وقبل أية آلهة وعمليات حلول هو الحركة الدائرية للدوائر. وفي "المجىء الثانى" لا ترد إشارة إلى أى سبب فائق إلهى، فالحلول المقدور لا يعزى إلا لمهد يهتز، مهد يهتز من تلقاء نفسه بصورة خارقة للطبيعة.

وما قد يقال إن يائيس يتصوره هو استيلاء ذاتى إلى محاييد مؤنث، ولكنه بلا جنس بديلاً عن استيلاء ذكورى مغاير^(٢). فيكون هناك إنسان إلى مستقل بلا عقل يحل محل أبوة طيفية أو طيف أبوى. وفي "أشباح ماركس" يرى ديريدا فى بضاعة ماركس المشيئة إنساناً آلياً مستقلاً قد يمثل تكراراً بديلاً لطيف أبوى. وماذا عن مثالى النسج والحياسة الأثيرين؟ النسج بإيجاز يرد كمثال على العمل التخصصى الذى يفقد خصوصيته بخضوعه للتجريد الذى تقتضيه قيمة التبادل.

(١) The Clouds, p. 129.

(٢) هذا المنشأ المؤنث ولكنه بلا جنس ولا فاعل يمكن تشبيهه بالـ "كورا" التى ورد ذكرها فى "تيمايوس" لأفلاطون وتناولها ديريدا فى كل من "صيدلية أفلاطون" و"خورا" فى "عن الاسم".

وإذا كانت هناك أمثلة أخرى على العمل التخصصي يمكن الاستعانة بها هنا فإن اختيار ماركس للنسج يساعد على جعل خصوصيته نموذجاً لخصوصية العمل (كله). وفي سياق تناول لا يخضع لتصنيف الرأسمالية يقول ماركس: «أنتج ميلتون "الفردوس المفقود" كما تنتج دودة القز الحرير، كتفعل لطبيعته»^(١). وانتقل هنا إلى تناول لـ "النسج نفسه" في "دودة قز خاصة".

أخيراً: دودة قز

يتحدث "دودة قز خاصة" عن تأخيرها، وإذا كان هذا التأخير يتطلب ألا يقيد بمقتضيات النسج فإنه يقدم تناولاً معقداً ويقظاً للنسج. فالنص ينسج اهتماماً بالكتابة وكتابات هيلين سيكو وينتهي بذكرى رعاية دود القز. وتناولى لهذا النص هنا سيكون انتقائياً ومتقطعاً للأسف.

أى خيط نتبع؟ فلنقل إنه خيط عودة-وصول، إنه ما يسمى في النص "نقطة تماس" و"شبه بعث" فى آن.

يطالع ديريدا وصف سيكو فى "المعرفة" (١٩٩٨) لجراحة فى العين أجريت لها، وما ضاع فيها هو ضياع البصر، قصر نظرها بالطبع، ما تصفه سيكو بأنه "قصر نظرى". وهكذا فما يميزها أو ما أعطى لها كعلامة على اصطفاؤها أو تفرداها، قصر النظر هنا، يمكن اعتباره تضحية يجب بذلها - حيث يواصل ديريدا حديثه عن "بذل التضحية ونهاية التضحية" (ص ٣٨). وبذل التضحية يوحى بإعادة التضحية واللا تضحية. فإذا اعتبرت التضحية إرثاً من خلال الفقد فإن بذل التضحية بلخص ضرورة فقد أولى (تقبل ضرورة مأساوية ولكنها مستقرة)

(1) Marx. 1976. p. 1044.

فى الوقت الذى يكون فىة تحول فى حالة الفقد، بداية من جءىء. وىمكن تفسير ذلك بالإحالة إلى الأوءىسا. فرحلة أوءىسىوس التى تءءأ بعزلته عن جذوره ىمكن اعتبارها منفى للخروج من حالة أو فترة من الصىء والتعرض للصىء. والعودة لإيثاكا لىست عودة لفقد الجذور نظراً لتقبل المنفى، بل هى اللحظة التى ىصبح من الممكن فىها البدء من جءىء. وشبه البعث هذا هو معجرة العودة المتواضعة؛ العودة المءهشة للحياة العاءية من جءىء. وىءىر الفقد رحلة العودة، لكن عملية العودة تحىل افتراضية العودة واقعا. ىقول ءىرىءا: «بفضل الحزن نار العالم الجءىء تءمء أخىراً وتلمس الأرض» (ص ٢٥).

المصادر والمراجع

- Aidoo, A. A. (1992). *An Angry Letter in January* (Coventry, Sydney and Aarhus: Dangaroo Press).
- Aristophanes (1973). *Lysistrata and Other Plays: The Arnachians/The Clouds/Lysistrata*, trans. and introd. Alan H. Sommerstein (Harmondsworth: Penguin).
- Cixous, Hélène. *Savoir*, in Hélène Cixous and Jacques Derrida, *Voiles* (Paris: Galilée, 1998), pp. 9-19.
- Derrida, Jacques (1981). 'Plato's Pharmacy', in *Dissemination*, trans. and introd. Barbara Johnson (London: The Athlone Press).
- (1986). *Glas*, trans. John P. Leavey and Richard Rand (Lincoln and London: University Nebraska Press).
- (1987). *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago and London: University of Chicago Press).
- (1988). *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).
- (1993). *Circumflexion*, trans. Geoffrey Bennington in Jacques Derrida (Chicago, IL: University of Chicago Press).
- (1994). *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf (London and New York: Routledge).
- (1995). *Khôra* in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).
- (1996). 'A Silkworm of One's Own', trans. Geoffrey Bennington, in *The Oxford Literary Review*, 18.
- (1998). 'Resistances' in *Resistances of Psychoanalysis*, trans. Peggy Kamuf, Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Stanford: Stanford University Press).
- Djebar, A. (1993). *Fantasia: An Algerian Calvacade*, trans. Dorothy S. Blair (Portsmouth: Heinemann).
- Ellmann, M. (1982). 'Polytropic Man: Paternity, Identity and Naming in *The Odyssey* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*', in *James Joyce: New Perspectives*, ed. Colin MacCabe (Sussex: Harvester Press).
- Ferenczi, S. (1994). 'Obsessional Etymologizing', in *Further Contributions to the Technique and Theory of Psychoanalysis*, ed. John Rickman, trans. Jane Isabel Sutue et al. (London: Karnac).
- Freud, S. (1955). *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII (London: Hogarth Press).
- (1965). 'Femininity' in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. and ed. James Strachey (New York: Norton).
- (1991). *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, in *The Penguin Freud Library*, vol. 12 (Harmondsworth: Penguin).
- Heidegger, E. (1973). *A Question of Power* (London: Heinemann).
- Homer (1991). *The Odyssey*, trans. E.V. Rieu (Harmondsworth: Penguin Books).
- Kaplan, J. A. (1988). *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo* (London: Virago).

- Lacan, J. (1977), 'The Mirror Stage as Formative of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience', in *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock/Routledge).
- Marx, K. (1976), *Capital*, vol I, trans. Ben Fowkes (London: Penguin).
- Morlock, F. (1997), 'The Story of the Ignorant Schoolmaster/The Adventures of Telemachus', in *The Oxford Literary Review*, 19.
- Naas, M. (1996), 'The Time of a Detour: Jacques Derrida and the Question of the Gift', in *The Oxford Literary Review*, 18.
- Plato (1961), *The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Pynchon, T. (1979), *The Crying of Lot 49* (London: Pan Books).
- Royle, N. (1996), 'Back', in *The Oxford Literary Review*, 18.
- Scheid, J. and Svenbro, J. (1996), *The Craft of Zeus: Myths of Weaving, and Fabric* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press).
- Spivak, G. C. (1992), 'Acting Bits/Identity Talk', in *Critical Inquiry*, 18.
- Woolf, V. (1929), *A Room of One's Own* (London: The Hogarth Press).
- Yeats, W. B. (1989), *Yeats's Poems*, ed. A. Norman Jeffares (London: Macmillan).
- (1969), *A Vision* (1925: London: Macmillan).

إلخ ...

جاءك ديريدا

وفى البدء كانت الـ و .

- أنقول "و ...؟" وماذا فى "و"؟ وحين أقول "و" هل يتحول حرف العطف "و" إلى اسم؟ وماذا فى الاسم، فى هذا الاسم؟ وما الذى يمكن للتفكيكية أن تعمل بكلمة صغيرة نافهة كهذه؟

- لدينا هنا اقتراح وقرار، وسيؤكد صديقنا على ذلك، بالتعامل مع كل أنماط "التفكيكية و ... إلخ"؟ وهو يعتمد، أليس كذلك، على ما يليه؟ وكيف تفصل جملة كهذه؟ والمقطع الأول من جملة كهذه؟ ومع هذه الـ "مع" ومع هذه الـ "و" تصبح عرضة لعلاقات خطيرة عديدة ...

- ولم لا؟ لكل أنواع قطع العلاقات أيضا. ولكن كن مطمئنا. لو كنت وحدك تعلم مدى استقلالية التفكيكية ومدى وحدتها! وكأنها تُركت وحيدة فى منتصف محاور، على رصيف قطار - أو فى صالة مطار تشبه هذه، وتنتقل بين الطائرات أو ترحل لوجهة لا أعلمها ...

- ولكن لا، أعتقد على العكس ألا شىء أقل وحدة وقابلية للتصور فى حد ذاته. والتفكيكية أيضا نظرية مجموعات نهج فكرى. ولا بد دائما من أن

نقول لو قدر لنا أن نؤمن بها، "التفكيكية و ... إلخ ... و"التفكيكية" تمضي دائما "مع"، مع "شيء" آخر. وبذلك تحصل على جداول تصنيفية مختلفة حسب مسمى هذا "الشيء" وحسب مفهومه المفترض وحسب دور أداة التعريف وحسب نوع التماس والبنية التصورية لهذه الـ × التي تلى الـ و.

- وبدون الأخذ في الاعتبار - أود أن أعود لذلك فيما بعد - أن التفكيكية تدخل "و" للربط والفصل في قلب كل شيء، فهي تدرك هذا الانقسام الذاتي داخل كل مفهوم. و"عملها" كله يكمن في نقطة الوصل أو الفصل هذه: هناك كتابة كتابة، ابتكار وابتكار، هدية وهدية، ضيافة وضيافة، اعتذار واعتذار. وتظهر في كل مرة مبالغة لتذكر وتحدد هذا اللا حسم أو هذا الرباط المضاعف بين × و ×، والذي ينتهي دائما باعتبار × بدون ×، وسنعود إلى هذا القانون؛ كما أن "الرباط" يدل على علاقة، ارتباط، من قبيل "و". وأي رباط مضاعف يتخذ دائما هيئة تعهد مضاعف: و ... و^(١).

- وهكذا فمن أراد أن يضع بعض النظام في كل الجمل أو في كل النصوص التي تعرض باسم "التفكيكية و ×"، جداول الربط، لو جاز لي أن أسميها كذلك، و"منطق" عناوينها سيختلف في السلاسل التالية.

١- التفكيكية والنقد، التفكيكية والفلسفة، التفكيكية وما وراء الطبيعة، التفكيكية والعلم، إلخ.

(١) هوامش المترجم سترد بين | | . | Et ... في الفرنسية تعني أيضا "كل من ... و ..."
كما سنرى

- ٢- التفكيكية والأدب، التفكيكية والحق أو العمارة أو الإدارة، أو الفنون البصرية، أو الموسيقى، إلخ.
- ٣- التفكيكية والهدية، أو الاعتذار، أو العمل، أو التقنيات، أو الوقت، أو الموت، أو الحب، أو الأسرّة، أو الصداقة، أو القانون، أو المستحيل، أو الضيافة، أو السر، إلخ.
- ٤- التفكيكية وأمريكا، التفكيكية والسياسة، التفكيكية والدين، التفكيكية والجامعة، إلخ.
- ٥- التفكيكية والماركسية، التفكيكية والتحليل النفسى، التفكيكية والحركة النسائية، التفكيكية والنزعة التاريخية الجديدة، التفكيكية وما بعد الحداثة، إلخ.
- ويمكن الاستمرار وسيكون من السهل بيان أن أداة الربط "و" فى كل من هذه التسلسل، فى كل من هذه المجموعات الكبرى تقاوم الربط بل التسلسل، وهى تحمى من الاختزال السخيف بل الهزلى ...
- ويبدأ المرء فى الضحك، وهناك ما يدفعنى لأن أضيف "التفكيكية وأنا، وأنا، وأنا..." على غرار أغنية فرنسية تقول "خمسون مليون صينى وأنا وأنا..."^(١). وفى مواجهة هذا التصنيف "الصينى" العاطفى وهذا التجميع الذى يبدو دقيقاً لابد أن أكرر أنه حسب نوع التصنيف الذى يضمه إلى التفكيكية نحو ما يسمى ربطاً ("و") يبدأ معنى كل من هذه التصنيفات فى التباور، وكذلك المصير الغامض للأداة "و" الصغيرة.

(١) الإشارة هنا لأغنية لجاك دوترون.

- فما الذى يقصده صديقنا إذن بتلميحه إلى تصنيف "صينى"؟ من الأمثلة أن تصنيف الحيوانات من جانب "موسوعة صينية" ما ذكرها بورج وذكرها فوكو فى بداية تصديره لكتاب "الكلمات والأشياء" (Les mots et le choses). وحرف العطف فى العنوان يختلف تماماً عن أى حرف عطف لا يربط إلا كلمات أو أشياء. وبين الكلمات "و" الأشياء قد لا تكون ثمة صلة أو مجموعة متجانسة، قد لا تكون ثمة إضافة بسيطة، إلخ. فالكلمات والأشياء لا تجمع معاً ولا تتعاقب فى تسلسل واحد.

- فيما عدا (و"فيما عدا" مثل "بدون" أداة ربط تخفى عمل "و" ما، اليس كذلك؟) - فيما عدا لو أخذ المرء بعين الاعتبار أن الكلمات هى أيضاً كلمات وأشياء معاً (et des mots et des choses) (وها أنا ذا أسنن بـ et، والتي يبدو لى أنها ليست إلا فى الفرنسية، أى وضع et قبل مصطلح النعد الأول، والمرء أن يتساءل عما إذا كان هذه الـ et الأولى لاتزال تقبل الترجمة)؛ وما لم يأخذ المرء بعين الاعتبار أيضاً أن أية وحدة وجود مستقلة (كلمة "و" شىء، كلمة "أو" شىء) يمكن أن تحسب فى مجموعة. يقول هاسرل إن المرء قد يربط عددياً ضمن فئة "شىء عام" (etwas überhaupt)، وبالتالي يعدد من "و" عطف لأخرى وحدات حسابية وأشياء مختلفة كمجموعة أشجار وإحساس وملك وظل أحمر والقمر ونابليون. كما يمكن للمرء أن يربط بين مفاهيم أكثر تجانساً، "مفاهيم" عن كلمات و"مفاهيم" عن أشياء حتى لو كانت الكلمة لا تزيد من حيث المبدأ عن تعيين شىء من خلال معناه. والكلمة "شىء" بصورة عامة. وهذه التدابير الوقائية الأولية والفروق حتمية لكل من يود أن يتناول "التفكيكية [بصيغة المفرد] و "×" (×: الشىء، الكلمة، المفهوم، المعنى؟ وهل يمكن التفرقة بينها فى هذه الحالة؟ وفى كل مرة بصيغة المفرد؟)

- أليست واو العطف هي ما يبدو أنه ييم من نتبع هنا حتى قبل تناول التفكيرية [بصيغة المفرد]؟ وبعد الاستماع للحديث الغريب الذي بدأ لتوّه دعنا نلاحظ كلمة مزدوجة في النص الذي يستشهد به فوكو. أنا أصر على كونها مثني كلمة لا شيء واحد. وفي فوضى هذا العدد التراكمي (و... و... و...) الذي يدلنا حسب قول فوكو على "حدود" تفكيرنا، وبالنسبة لنا "استحالة التفكير بأن"، وتظهر فجأة كالهوية في قلب الأشياء "إلخ"، فئة من الـ "إلخ" تبتلع كل شيء في جوفها. فيفكر المرء في تحول حوت ذى النون إلى سفينة نوح بالنسبة لكل الحيوانات في القائمة:

«تنقسم الحيوانات إلى: (أ) إمبراطورية، (ب) مخططة، (ج) مستأنسة، (د) خنازير ماصة، (هـ) أسطورية، (و) خرافية، (ز) كلاب ضالة، (ح) ضمن الفئة الراحنة، (ط) مسعورة، (ك) مرسومة بفرشاة شديدة الدقة، (ل) إلخ. (م) حطمت جرة الماء لتوها، (ن) ما تبدو من بعيد كأنها ذباب»⁽¹⁾.

- هل لاحظت حذف الياء في الترتيب الأبجدي؟ أم هو عمد أم غير عمد؟ في الصفحة التالية يوردها فوكو في الموضع الذي تنتمي إليه بين الطاء والكاف في الترتيب الأبجدي الذي قال عنه: «إن ما يتجاوز حدود الخيال يمكن أو التفكير هو ببساطة الترتيب الأبجدي (أ، ب، ج، د) الذي يربط كلاً من هذه الفئات بغيرها». والحرف الذي فوّته، والذي سيعينه

(1) Michel Foucault, Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines (Paris: Gallimard, 1966), p. 7.

إلى مكانه مع أنه لم يكن هناك أى خطأ كأنه لم يدرك أنه يتدارك سهواً هو الياء، وهو يشير إلى كلمة واحدة فى التصنيف: «(ى) غير محدود». وأى الفئات أكثر أعمق أو أشمل؟ فئة "غير المحدود"؟ أم فئة "إلخ"؟ أم الفئة "التي تشملها الفئة الراهنة"؟ يقول فوكو: «... لو أمكن وضع كل الحيوانات المصنفة هنا ضمن تصنيف واحد من القائمة دون استثناء أفطن تكون سائر الفئات ضمن تلك الفئة أيضاً؟ ومرة أخرى، فى أى موضع سيكون وجود تلك الفئة الشاملة؟ التناقض المنطقي يقضى على "و" العدد بجعل الـ "في" التي تنقسم عندها الأشياء مستحيلة»^(١).

- كما يعلم فوكو دون شك فإن كل "و" لا تختزل بالضرورة إلى وظيفة الحسابية، حتى لو أمكن لتلك الوظيفة أن تظل ضمن كل نمط دلالي أو عملي لوأو العطف. كواو العطف التي يوردها هو نفسه ضمن حديثه عن واو العطف («ومرة أخرى، فى أى موضع سيكون وجود تلك الفئة الشاملة؟»). هذا التضمين للكل فى الجزء، هذا التسلسل الذى يضع نفسه كاملاً فى إحدى فئاته قد يبدو "متناقضاً منطقياً" من منظور ما. ولكن ألا يشهد أيضاً بالموارد الأخرى الأقوى التي تجعل من دمار حرف العطف أى شيء عدا قوة لا تقهر؟ والتساؤل عن ماهية حرف العطف وما يعنيه وما لا يعنيه، وعن ما يعمل وما لا يعمل، وذلك قبل حساب أية عناوين ممكنة من نوعية "التفكيرية و..." هو المهمة الأكثر ثباتاً للتفكيرية. ولا شك أن المشاركين فى الحوار الذى نصغى له يعلمون ذلك. ولكن هل سيقولون ذلك؟

(١) المصدر نفسه، ص ٨-٩.

- وفي العبور والعودة لأوروبا قد تذكرنا هذه القصة الصينية بالطرفية اليهودية المعروفة: فلافتة "الخياط الأفضل في الشارع" ستصبح الوسيلة الأقوى للتفوق على سائر اللافتات في الشارع نفسه ("الخياط الأفضل في البلدة"، "الخياط الأفضل في البلاد"، "الخياط الأفضل في العالم"). أفليس "الخياط الأفضل في الشارع" أفضل من الخياط الذي يدعى أنه "الخياط الأفضل في العالم" لو كان للأخير حانوت في الشارع نفسه؟

- وفيما يتعلق بموضوع "إلى آخره" في دائرة المعارف الصينية لنذكر أنفسنا بأن بورج أطلق عنوان "إلى آخره" على مجموعة من النصوص القصيرة أضافها إلى طبعة ثانية من "تاريخ شامل للعار"، حيث نجد جملة «في فصل "إلى آخره" أضفت ثلاثة نصوص جديدة»^(١) الجملة الأخيرة في مقدمة لطبعة ١٩٥٤. وهذه المقدمة تبدأ بتعريف للباروك: «علينا أن نعتبر الباروك ذلك الأسلوب الذي يستنفد (أو يحاول أن يستنفد) كل الإمكانيات ويرسم حدود محاكاته الساخرة»^(٢). ومقدمة الطبعة الأولى تسمى "العد العشوائي" ضمن الإجراءات التي تفرط "هذه التمارين في النثر السردى" في استخدامها^(٣).

- لا بد أن نعقد الأشياء قليلاً. لا بد أن نلطف كلاً من هذا التتويه الواثق لبورج إلى ما يسميه "العد العشوائي" والتأويل الذي يسمح لفوكو بأن يتحدث عن "الضحك الذي تحطم"^(٤) لدى قراءة نص بورج. وفي موضع

(1) A Universal History of Infamy, trans. Norman Thomas Giovanni (London: Allen Lane, 1973), p. 12.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣.

(4) Les mots et les choses, p. 7 (p. xv).

لاحق يتحدث أيضا عن "قلق يدفع للضحك"^(١). فالضحك يصبح أقل بهجة وأكثر تحفظا وقلقا عندما يكف مفعول التقسيم أو التصنيف عن أن يُقرأ بطريقة واقعية ساذجة (تصنيف للأشياء نفسها، للحيوانات نفسها، أفراد الحيوانات أو الأنواع) بل كسلسلة الشخوص والسّمات وأنماط الإدراك وأنواع النشاط أو التجربة المتعمدة التي يمكن أن تعزى للحيوانات. ولئن تكون الحيوانات حينئذ هي التي تصنف، بل تجارب العلاقة بالحيوانات. وستظل قائمة بورج ناقصة بالطبع ولن تكون الألفبائية بالطول الكافي لكل عناصرها، ولكنها ستكف عن أن تكون مضحكة أو قلقة أو شاذة. بل إنها قد تدعى قدرا من العلمية الظواهرية. أما الغياب المميز عمدا للتراتبية المنطقية أو الوجودية في التجاور البسيط للتيّات ما لم تقابل مبدأ خفيا (باروك مثلاً) للإشياء له دور مهم أيضا، إذ ينبئنا لكل ما هو مصطنع في أي نسق لطابعه التاريخي غير الطبيعي.

- ومع ذلك فعلينا ألا نتعجل في الإقرار بتشخيص فوكو المزدوج لهذا "الجدول".

١- فهو يؤكد أن «التناقض المنطقي يقضى على واو العد بجبل الـ "فى" حيث تنقسم الأشياء المعدودة مستحيلة»^(٢)؛ وليست كل "و" عددية تماما؛ وليس كل عد بعد الأشياء أو الكلمات "الحقيقية" الموجودة. ويمكن لأى "و" أن تضع ظواهر متعمدة في نسق بعينه، وتُفعل ذلك بعد أو ضمن هذا الاختزال الظاهري الذي يمكن بالطبع إخضاعه للتساؤلات

(١) المرجع نفسه، ص xviii.

(٢) المرجع نفسه، ص xvii.

التفكيكية عند نقطة ما، ولكن بدون نظامه لا تبدأ أية تفكيكية. وما من تحدٍ لنظام يقدم باعتباره طبيعيًا (لذا يمكن افتراض وجود اختزال ظواهرى ما يعمل خفية فى مشروع فوكو، وإن كان لا يعترف، به ويرى ضرورة عدم السماح به، أو يعتبر من الذكاء ألا يفترض تحت هذا المسمى). وهذا الفرع من الاختزال الظاهرى ووضع الواقعية الساذجة أو التوجه الطبيعى بين أقواس هو مبادئ التفكيكية. ولكنه ليس أول أو آخر كلمة فيها، فهى تشكك أيضًا فى الاختزالات الظاهرية على طول الطريق.

٢- ويواصل فوكو قائلاً: «إن جورج لا يضيف رقمًا لأطلس المستحيل ولا يشعل شرارة المواجهة الشعرية...». ولكن هل هذا مؤكد؟ من ذا الذى يشيد بذلك؟ باسم ماذا؟ وماذا لو كانت هذه "الشرارة" هى نص جورج نفسه؟

- كيف وكم مرة تفرض الـ "و" نفسها علينا باسمها أو باسم شخصية مستعارة؟ ماذا يحدث لو كان علينا أن نمحو بفضل أية آلية حاسوبية كل "و" فى خطابنا؟ من الصعب حساب ذلك. أكثر أو أقل مما يتصور المرء للوهلة الأولى دون شك، فليست كل "و" ذات قيمة واحدة، وهذه العملية ستتم بالسذاجة طالما اقتصررت على الـ "و". لكن هناك كثيرًا غيرها، بين كل الكلمات، وبصورة أوضح بين بعضها، بل ضمن كلمات بعضها أحيانًا. وللمرء أن يتساءل إذا لم يكتشف أسرارًا مثيرة وإذا أخضع نصًا أو خطابًا أو كتابًا لتحليل طيفى - أسلوبى أو عملى وإحصائى - لكل استخدامات الـ "و" ... وكل كاتب وكل شاعر وكل خطيب وكل

موضوع كلام بل كل أداة يمكن أن يستخدم "و" مختلفة، مختلفة في كفيته، في عددها، وأحياناً في قولها "شيئاً" واحداً، قولها ما قد يسميه الواقعيون في عجالة "شيئاً" واحداً، حيث ينبغي أن نميز على الأقل بين الشيء والأداة والمعنى والمغزى، إلخ. ونفعل ذلك باختيار آلات مناسبة.

- وفيما وراء النص الذي يستشهد به فوكو يتلاعب عمل بورج برمته بهذه الاحتمالات المستحيلة، لا سيما كتابه *Ficciones*. أعد قراءة "فحص" أعمال هربرت كواين^(١) وفون^(٢).

- بما أنها ليست فلسفة ولا عقيدة ولا فرعاً معرفياً ولا منهجاً ولا علماً ولا حتى مفهوم محدد فهي بالضرورة ليست سوى ما يحدث إن حدث (ce qui arrive si ça arrive). ولهذا السبب نفسه فكم هي وحيدة

(١) وهي مسألة عمل يشتمل على ثلاثة عشر فصلاً. وكما قد يكون الحال هنا أيضاً «فالأول يتناول الحوار الغامض» بين بعض الغرباء على رصيف قطار. ويروى الثاني أحداث عشية المشيد الأول. ويصف الثالث - وهو ارتجاعي أيضاً - أحداث عشية أخرى ممكنة لليوم الأول؛ وكل من هذه الأمسيات الثلاث (التي تقصى كل منها الأخرى) تنقسم إلى ثلاث أمسيات آخر كل منها من نوع مختلف تماماً. من ثم فالعمل برمته يشكل تسع روايات تحتوى كل رواية على ثلاثة فصول مطولة. (الفصل الأول مشترك بينها جميعاً بالطبع). طبيعة إحدى هذه الروايات رمزية؛ وطبيعة غيرها نفسية؛ وطبيعة ثالثتها شيوعية؛ ورابعتها مناهضة للشيوعية، وهكذا. وقد عين الرسم البياني على إيضاح المسألة ...

(٢) قيل عصر السينما والفونوغراف يعلم الراوية من صوت فون أنه "صمم آلة جديدة للعد". ولكي يقول علامات وكلمات بدلاً من "سبعة آلاف وثلاثة عشر" كان يقول (على سبيل المثال) ماكسيمو بيريز؛ وبدلاً من "سبعة آلاف وأربعة عشر" القطار؛ وكانت الأعداد الأخرى هي لوى ميلان لافينور، أوليمار، كيريت، نوا، الحوت، غاز، مرجل، نابليون، أغوستين دى فيديا ... وحاولت أن أشرح أن هذه الملحمة من المصطلحات المتنافرة كانت نقىض نظام عددى ... فون لم يفهمنى، أو لم يرغب فى أن يفهمنى. وفى القرن السابع عشر افترض لوك (ورفض) لغة مستحيلة لكل شيء فيها، لكل حجر، لكل طير أو غصن مسمى واحداً ... وكاد هو (فون) أن يعجز عن أية أفكار أفلاطونية عامة. وكان صعباً عليه أن يدرك أن المصطلح النوعى "كلب" يشمل فصائل مختلفة عديدة لها أحجام مختلفة وأشكال شتى، وكانت تزججه فكرة أن الكلب فى ١٤-٣ له المسمى نفسه الذى يطلق على الكلب فى ١٥-٣». إلخ. (المصدر نفسه، ص ٨٨-٨٩).

التفكيكية لو كنت تعلم! ولابد لها أن تكون وحيدة! وربما كان هذا سبب جمعها برضاها فينتحتم على المرء أن يقول "تفكيكيات" بصيغة الجمع دائما. ونظرا لوحدها فلا بد أن تدرك أن هناك تفكيكية وتفكيكية، وأيهما تضيف إلى نفسها وتتقسم بنفسها وتجمع نفسها ...

- ثم ماذا؟ أتقصد أنها وحيدة أم أنها تكون وحيدة؟ نظرية وجودية ثابتة أم تعبر عن تمنٍ وتعبيرية؟ وعد أم وعيد؟

- أحدهما أم الأخرى، ليست أحدهما ولا الأخرى، يستحيل أن تقرر. حاول أن تقيس فكرة الـ "و" إلى هذا الوجود المزدوج وحده، إلى ما يسمى العزلة من ناحية والإفراد من ناحية أخرى، إلى الوحدة وإلى عزلة المتفرد. من ثم فلو كان عليك أن تخضع احتمال الـ "و" لاختبار، لو كان عليك أن تأخذها في الحسبان على قياس كل شخص فربما ترى احتمال الـ "و" تطفو وتغوص في لحظة واحدة. وهناك جمع أو تسلسل (و... و... و...)، وليست هناك تكاملية إلا حيثما تفرغ الوحدات المنفصلة، احتمال أن تكون وحيدا ومفردا، احتمال الانفصال، احتمال التميز، أي أن تكون الآخر، وبالتالي احتمال تفككك، وأيضا حل، احتمال علاقة بدون علاقة. إلى حد أن الاستخدام الأصنى لـ "و" يكون دائما "المرء والآخر"، حتى لو كان المرء "و" الآخر متطابقين والآخر عدديا فقط، وكالاستساخ، سلسلة من النسخ يكون كل منها مثالا للآخر ونموذجا للسلسلة. وحتى "المرء والآخر" (انفصال وبديل) يفترض المرء "و" الآخر. وحتى حاجز الاعتراض المعوج، بين الـ "و" والـ "أو"، أو بين الـ "و" والـ "أو" يفترض وجود "و". أو "أو". كيف يتسنى للمرء أن يتكلم أو يكتب بدون "و"؟

- وسيكون "و" بصورة عامة، مفهوم مستقل، مفهوم قابل للتسمية بمسمى، وسيكون هناك معنى، جوهر، مغزى، نحو للـ "و". وماذا ستكون صلة التفكيريات (بصيغة الجمع) بهذه الـ "و" بصفة عامة؟

- كل شيء ولا شيء. وليس من المؤكد أن المرء يمكن أن يتحدث هنا عن مفهوم أو "مفهوم مستقل" واسم. وبالتالي فعلى سبيل المثال وقبل حتى التساؤل عن إمكانية الحصول على مفهوم كهذا للـ "و" بذل هاسرل كل جهد ممكن للتفرقة هنا بين قواعد عامة وقواعد منطقية خالصة للـ "و". وما حدود هذه القواعد؟ وهل تمتد بعد "كل من ... و..." (et ... et) إلى شكلها المنفى "لا... ولا..." (ni... ni)؟ كنت تقول لتوك إن التفكيرية ليست هذه ولا تلك، إلخ. وكل صور اللوم الخاصة بلاهوت سلبي مفترض في التفكيرية (شرحنا موقفنا من هذا الأمر في موضع آخر) تفترض أن الضوء ألقى على "كل من ... و..." و"لا ... ولا ...".

- الـ لا... ولا. قد يقول البعض إن التفكيرية المفردة فرضنا تستغلها وتسمى استعمالها وتكررها إلى ما لا نهاية، لا سيما في اهتمامها بالأشياء التي لا تقبل الحسم لتضاعف القيود والشكوك من كل نوع. والتفكيرية تبدو كأنها تؤكد متكرر لكل من الـ لا... ولا وللتوكيد المتكرر (لا... ولا، ولكن نعم، نعم ونعم، ونعم الثانية استدعتها نعم الأولى أو وعدت بها، وبالتالي فهي متحالفة معها، ولكنها بالضرورة وحيدة مثلها ومعزولة وافتتاحية مرة أخرى، وبالتالي فالـ "و" في "نعم ونعم" تدل على جمع أو إضافة بقدر ما تدل على فصل، وعلى ذاكرة لا تقل عن فقدان الذاكرة). فهل الـ لا... ولا ليست سوى حالة، نمط سلبي لـ كل من ... و... أو مرة أخرى سواء... أو... (ou ou) التي تقيد معنى كل من ... و...؟

-- قد ترى أنك لكي تتصف الـ "و" فإن من يتكلمون هنا عليهم أن يميزوا نمطاً أدائياً أو لا أدائياً ضمن الحوار المتعدد الأطراف الأكثر انفتاحاً. وهؤلاء المحاورون يتقدمون بالتمييز والفصل والمقاطعة والربط والتجاوز والتقييد والحل والتسلسل والنموجية والتبسيط: ... و... و... إلخ... إلخ وكل ما عداها مهما كان. ولكن هل هذه هي المقاطعة التي تحكم على المرء بالقول المأثور لا بحالة كل حوار؟ وكيف يكون الحوار أو الحوار المتعدد الأطراف بدون مقاطعة وبدون تجاوز، بدون ربط تعسفى أو عارض، بدون "تداعى أفكار" لا تقولها أو توحى بها إلا تفاهة "و"؟ وأنت لاحظت أن العديد من الجمل تبدأ بـ "و". فهل هذا متعمد؟ هل يتم هذا عن عمد لتذكر بأن أية جملة قد تبدأ بـ "و" حتى لو ظلت هذه الـ "و" غير مسموعة أو غير مرئية؟ دعنا نواصل الإصغاء لهم وهم يتحدثون.

- وماذا أيضاً؟ لازلت لا أعلم ما على أن أعمل بالـ "ولا" أكثر مما أعلم أية لغة على أن أتكلم، أى لأية عبارة اصطلاحية أعطى الأولوية - أو هيمنة مسلم بها. والتفكيكية أيضاً كذلك: انتباه يوجه لأكثرية التوقعات ولحذر أخلاقي عدلى، وحذر سياسى أيضاً من هيمنة لغة على أخرى، وبين اللغة والأخرى. وهناك لغات وهناك لغة ولغة. وتلاحظ مدى سهولة أن نبدأ جملنا بهذه الكلمة الصغيرة "و" ...

-- et on، ولكن بـ "و" التى غالباً ما تكون لها قيمة منطقية مختلفة أو غائبة خاصة بها (تقطيع، مبادعة، شبه ترفيع، تنفس، فتح تعجيبى، جمع محايد، ربط، متابعة، فصل، تقطيع بسيط، رفع الثمن، اعتراض، تنازل، إلخ) حتى النقطة التى يمكن للمرء أن يستبدل بها أو يترجمها دون ضرر دلالى بالغ، بأدوات ربط عديدة أخرى حسب الحالة: ولكن، الآن، لأن،

من ثم، هكذا، أخيراً، أو ظروف زمان: ثم، بعد ذلك، والآن، هنا، أيضاً - ظرف وأداة ربط - و على الفور، الأدهى، بالتالى - التى يمكن أن تكون أيضاً أداة ربط وظرف زمان، إلخ. وأنت تعلم أن العبرية التوراتية بها نوع من الـ "و" تدل على بداية جمل عدة كما تفعل أية علامة ترقيم. كمبدأ حسن تمييز بين وحدات الجملة بالطبع، ولكن أيضاً كربط ومتابعة (سابقة لا أداة ربط)، يضاف الحرف "و" لبداية الكلمة الأولى فى الجملة التى تميز بدايتها. والحرف نفسه قد يعدل ما يسمى "شكل" فعل. وفى العربية حرف العطف "و" يعنى "أيضاً" كذلك، إضافة إلى "مع" أو "فى الوقت نفسه" فى ذات الوقت، وكنوع من العفوية، وقيل لى إنه "حرف اللين"^(١)

- وقد يتساءل المرء ما إذا كانت هذه الوظيفة فى العربية والعبرية يمكن أن تعمل فى صمت أو بشكل آخر فى كل اللغات وفى كل النصوص، بين كل الوحدات المرتبطة معاً. ولكن أليس ما نسميه تفكيكية عبارة عن أخذ قوى الفصل والإزاحة والحل فى الحسبان، أى قوى الاختلاف والتباين، بحيث يمكن لـ "و" ما أن تترجمها؟

- نعم، لكن الـ "و" قد تبقى أيضاً على الفروق معاً باعتبارها فروقاً. وأستنتج من ذلك أن أحد مصاعب اللغة الشارحة، ضرورة تأثيرات اللغة الشارحة واستحالة اللغة الشارحة المطلقة (وبالتالى استحالة التفكيكية نفسها) يتشبث بمنطق هذا القيد. ولا يسع المرء أن يصف أو يصوغ

(١) أدبن بالشكر لمنييرة خمير

(Mounira Khemir, Retrats de l'anima: fotografia Africana, Barcelona: Fondacio la Caixa, 1997).

عرفت منها أن هذا الحرف هو أيضاً "حرف المسافرين". ففى القرآن (فى مستهل إحدى السور التى تبدأ بهذا الحرف) يعطى معنى القسم.

وحدة من اللغة بالمعنى العام من قبيل الـ "و" مثلاً دون الاستعانة بها في التعريف نفسه. فلا بد أن يستفيد المرء ضمناً على الأقل من الـ "و" في قول أى شيء عن الـ "و"؛ لا بد أن يستخدمها المرء في الاستشهاد بين علامتى تنصيص.

- وهذا هو ما يحدث لهاسرل. فهي عنده دائماً مسألة اختلاف بين كمال حدس المعنى وخواتمه، فيما يسميه هاسرل "استيفاء" (Erfüllung) الحدس. وقد نترجم Erfüllung أيضاً بمعنى إنجاز، إتمام، تحقيق، أداء. ثم إنها مسألة استجابة لما يسميه هاسرل "صعوبة حقيقية". يواجه هاسرل هذه "الصعوبة الحقيقية" أولاً بالتأكيد على كيفية وسبب عدم إمكانية وجود (herausgerissene) منفصلة. ثم يعارض نفسه قائلاً لو كان الحال كذلك إذن كيف يمكن أن "تندبر" هذه التصنيفات كلاً على حدة وبمعزل عن أية صلة كما فعل أرسطو؟ كيف يمكن للمرء مثلاً أن يشغل نفسه كما نفعل هنا بواو العطف فى حد ذاتها ولذاتها؟ ورداً على هذا الاعتراض لابد أن نفرّق بين الأكثر أو الأقل امتلاءً والأكثر والأقل خلواً:

«قد نرد على هذا الاعتراض بالإحالة إلى الفارق بين البيانين
"الصادق" و"غير الصادق" أو إلى الفارق بين المعاني المقصودة
والمعاني التامة»^(١).

- وتلاحظ أن هاسرل لى يقول ذلك كان عليه لى يحدد الفصل التمييزى
أن يستخدم حرف العطف "و" أكثر من مرة (مرتين: الفارق بين × و ×)

(١) المصدر نفسه، ص ٥٠٨.

وحرف العطف "و" لتمييز العكس ("أو ما يأتي إلى الشيء نفسه"، إلخ).
ولابد أن يستخدم ما يذكر أيضا. في الجملة نفسها.

- إذن، فالتحقيقات المنطقية تسعى لبيان أن الأدوات المترامنة المنفصلة (herausergerissene) الحرة في حركتها من قبيل "مثل" (gleich) و"مع" (in Verbindung mit) و"و" (und) و"أو" (oder) قد لا تؤدي في حد ذاتها إلى "أى فهم حدسى" (kein intuitives Verständnis) أو "أى اكتمال للمعنى" (keine Bedeutungserfüllung) إلا فى سياق (Zusammenhang) معنى أوسع (unfassenderen Bedeutungsganzen). وبوسعنا أن نصف ونحلل الكليات والوصلات والسياقات التى تمتد "و" بوفرة أكبر فى المعنى كأدوات ربط ووصل، أى بالاستعانة بـ "و" من نوع خاص. وسيكون على هاسرل نفسه كما أثرت لتوك أن يستفيد من حرف الـ "و" فى تحديد نقص كل بدهيات الـ "و" (ظاهرة صوتية أو تعبير أو معنى أو مغزى) حين لا يكون هناك وصل أشمل يحددها. وما أن يكون نقيض "تحقيق" الوجود الحدسى الذى سبقت الإشارة إليه هو "الإحباط" فإن على المرء أن يقول إن اتبع هاسرل إن الـ "و" فى حد ذاتها وإن تركت لحالها محبطة.^(١) فلنفرق إذن فى تحليل هاسرل بين أنواع واو العطف التى ترد (سنضع تحتها خطأ) وأنواع واو العطف المذكورة.

(١) «"التحقيق" فى شرحنا بأكمله لابد أن يؤخذ بمعنى أنه يشمل حالة "الإحباط" المضادة وهذا الإحباط يحدث عندما يستحيل تحقيق المتوقع، إما بسبب تناقض أو عدم توافق أو لأن المعنى الناقص أو التابع يظل محروما من أى حدس ممكن بسبب حاجته لسياق محدد بصورة كافية. وهو فى هذه الحالة يظل معنى مقصودا بلا معنى تام».

«إذا شئنا أن نكون واضحين (uns klarmachen) فيما يتصل بمعنى (Bedeutung) كلمة "و" (und) فعلينا أن نقوم (wirklich vollziehen) بعملية جمع (irgendeinen kollektionsakt) و أن الوصول في المجموع المقدم (und in dem so zu eigentlicher Vorstellung kommenden Inbegriff) إلى تحقيق معنى من الشكل أ و ب (eine Bedeutung der Form a und b zur Erfüllung bringen). و كذلك في كل حالة (Und so überall)».

- إذا المرء اتبع هنا منطق هذا العرض فإن و المستخدمة للحديث عن الـ "و" المذكورة ستوجد معنى مقصوداً يكتمل بالحدس إلى حد أن يكون السياق الذي تمثله الجملة أو الجمل المحيطة به والتي ترتبط به شاملاً ومحددًا بدرجة كافية. ولكن هل هو هكذا أبداً؟ وإن لم يكن كذلك قُط إلى حد التشبع الحدسي ألن يظل في كل خطاب وفي كل نص جزء لا يختزل من هذه "التبعية"، هذا اللا استقلال، هذا اللا اكتمال الذي يمثل حرف العطف "و" مثلاً عليه على الأقل؟ ودعنا ننح جانباً وبشكل مؤقت المسألة الشائكة لمعرفة ما إذا كانت الـ "و" مثلاً على حرف عطف بين أمثلة غيره، في سلسلة أمثلة غيره، أو على العكس، ما إذا كان حرف العطف المتضمن في كل علاقة عطفية أو وصل بين كل أحرف العطف الممكنة؛ إذ يبدو أن قائمة أحرف العطف تسلم جدلاً بوجود واو بين كل الوحدات المنفصلة المصنفة بهذه الصورة.

- وألا تلجأ التفكيكيات دائماً لأخذ السياق فى الاعتبار، سياق غير قابل للإشباع التام كما قيل مراراً وتكراراً ولمدة طويلة؟ ألا تبدأ عدم القدرة على الحسم فى عدم قابلية الإشباع هذه (كل من ... و... et... et)، لا... ولا (ni... ni)، سواء ... أو (ou... ou)، والوصل المزدوج أيضاً، أى المصدر وحالة أى قرار، أو أية مسؤولية (أخلاقية، قضائية، سياسية- وقد تطالعنا و عطف بدلاً من كل فاصلة، فى قائمة كهذه؟) ألا نرى هنما أحد أسباب اهتمام التفكيكية الشديد بالنحو، وكذلك بالدلالة وأحرف العطف (أدوات الربط والجر والإضافة: لا، بدون، عدا، نعم، إلخ)؟ ألا نرى بصورة أوضح سبب ضرورة أن يبدأ كل هذا بالشك فى الحدسية؟ فى الحدسية الظواهرية قبل غيرها، وفى ثقة هاسرل فى التحقيق وفى التناسب بين النية والتحقيق؟^(١)

- بالطبع، ولا يزال هاسرل ليس ببعيد عن الصعوبة. فيبدأ بإنكار أية وظيفة معرفية على كل أحرف العطف ومنها "و" مثلاً. فهى لا تكتسبها إلا فى سياق معنى تصنيفى.^(٢) ولا تعطى الـ "و" شيئاً يُعرف فى حد ذاته. ولكنها تستبقى معنى ما علينا هنا أن نفصل فهم المعنى عن وظيفة المعرفة. وبعد التوكيد على أنه «حتى مقاصد-المعنى - العروض غير الأصلية» و"الرمزية" التى تضيف معنى على تعبير ما بمعزل عن أنية

(١) هذا التفاؤل الغائى لا يختزل، وهو واضح فى ختام هذه الفقرة التى نطالعها. إذ يستنتج هاسرل قائلاً: «و لدينا حالة (und dass somit Sachlage wirklich besteht) يتطلبها احتمال وجود تناسب كاف بين النية والتحقيق». (ص ٥٠٨)

(٢) «... ما من معنى عطفى ولا فعل معنى-قصد غير مستقل يمكن أن يعمل خارج سياق معنى تصنيفى. وبدلاً من "معنى" يمكننا أن نقول "تعبيراً" بالمعنى العادى للوحدة بين صوت فعلى ومعنى (المرجع نفسه). ويضع هاسرل نفسه خطأ تحت الدو الثانية، لكن كلا الواوين فى هذه الأسطر لها قيمة عملية لا موضوعية: فهما تستخدمان لا تذكران.

وظيفة معرفية - تكشف عن فارق بين الاستقلال وعدم الاستقلال»^(١)
يطرح هاسرل سؤالاً حيويًا. هذا السؤال يقف عند المفصل أو المفرق بين
المعنى والمعرفة وسيكون له دور إستراتيجي حاسم على ما أظن في
تاريخ "التفكيرية" و... كل آخر لها: كيف يمكن فهم حرف عطف في حد
ذاته (الـ "و" مثلاً) ولماذا تتطوى على معنى وتفتقر إلى المعرفة؟ فالـ
"و" لا تعلمنا شيئاً ولا نعرفنا شيئاً، إلا أننا نفهم معنى ما من حرف الـ
"و". بل يمكننا أن نصوغ منه اسماً كما يوضح هاسرل فيما بعد. يتحول
إلى تصنيف وتصاغ "و" العطف كاسم وتعمل باعتبارها اسم العطف،
ويمكن لنا حينئذ أن نستشهد بها ونتعرف عليها ونعرفها خارج أى
سياق معرفي.

لكن هاسرل مصر على حل السؤال الذى يصوغه بجرأة فى العبارات
التالية: «كيف لنا أن نفسر الحقيقة المؤكدة التى تقول إن أحرف العطف فى حد
ذاتها كلفظ "و" فى حد ذاته مفهومة؟ فهى غير مستقلة من حيث مقاصدها-معانيها،
وهذا معناه أن هذا القصد لا وجود له إلا فى سياقات تصنيفية: فالـ "و" المعزولة،
أو الأداة المنبئة عن سياقها، تعد من ثم صخباً فارغاً. ولا يتسنى لنا حل المعضلة
إلا بالصورة التالية:»^(٢) وتلى ذلك فقرة شديدة الغرابة. فينتظمها منطق التكملة
الافتراضية أو تضاد بين أداء الوظيفة العادى وأداء الوظيفة غير الشاذ: فإما أن
حرف العطف "و" ليس له المعنى نفسه كما فى سياق تصنيفي أو سيكون تلقى "تمة
المعنى" بما يحيله إلى تعبير ناقص، نعم، لكنه تعبير ناقص ذو معنى
"حى ومكتمل":

(١) المرجع نفسه، ص ٥٠٩.

(٢) المرجع نفسه.

«نحن ندرك الواو المعزولة إما لأن الفكرة غير المباشرة السقي
لا يتم التعبير عنها حرفياً وذات العطف المألوف تضاف عليها
معنى شاذاً، أو لأن التقديم الغامض للأشياء يساعدنا على صوغ
فكرة من الفئة أ و ب»^(١).

- في هذه الحالة الأخيرة كما يرى هاسرل تؤدي الواو وظيفتها بشكل
اعتيادي وبشكل غير اعتيادي على السواء؛ بشكل اعتيادي لدرجة أن هذا
الاكتمال لا يدمج في تعبيرات خارجية. والفارق بين الاعتيادي وغير
الاعتيادي يلعب دوراً رئيساً بعد ذلك بقليل في موضوع *suppositio*
materialis أى احتمال أن يصبح أى تعبير (حرف عطف أو تصنيف)
تحقيقاً لمسماه، عندما يسمى نفسه ظاهرة نحوية مثلاً. فهذا معنى
"غير اعتيادي" عند هاسرل «لأن كل التحولات في المعنى
(*aller Bedeutungswechsel*) يُحكم عليها بأنها غير اعتيادية»^(٢).

«وإذا قلنا إن الـ "و" أداة وصل فإن الفارق الدقيق في المعنى المقابل للفظ
"و" لا يوضع في موضع الفاعل: فهذا يحتله معنى مستقل موجه للفظ "و". وفي هذا
المعنى الاعتيادي لا تعتبر الـ "و" حرف عطف فعلاً، بل تعبير يسمى نفسه لفظاً.

لدينا نظير لـ *suppositio materialis* عندما يكون لأحد التعبيرات عرض
لمعناه الاعتيادي بدلاً من هذا المعنى (أى معنى موجه لهذا المعنى باعتباره
مفعولاً). وهذا هو الحال مثلاً إذا قلنا إن «و»، «لكن»، «أكبر من» تمثل معان غير
مستقلة». هنا علينا أن نقول بصفة عامة إن معاني الألفاظ "و"، «لكن»، «أكبر من»

(١) المرجع نفسه.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥١٣.

غير مستقلة. وكما أن كلمات "رجل، مائدة، بيت تعتبر مفاهيم-أشياء" فإن عروض هذه المفاهيم تعمل كفواعل لا المفاهيم نفسها. وفي هذه الحالات كما في الحالات السابقة يبين تغير المعنى (Die Bedeutungs[änderung) نفسه بصورة منتظمة في تعبيرنا المكتوب: تستخدم علامات تنصيب أو ما قد يسمى "أنماط تعبير نحوية مغايرة" (heterogramatische Ausdrucksmittel)»^(١).

- لو صح فهمي بالتفكيرية أو ما كان يعرف بالتفكيرية في لحظة ما هي حركة لا تبدو مناقضة لمنطق الظواهرية عن هاسرل. وعملها يتصل باستقاء نتائج حاسمة من استحالة التشبع التام لما يعرف بسياقات تصنيفية وبسياق بصورة عامة، أو مرة أخرى للاحتمال المفتوح دوماً لهذه العمليات العطفية الناقصة التي يسميها هاسرل في حد ذاتها "غير اعتيادية"، "زانفة"، "رمزية" وفيما بعد "متأزمة" (تبعاً لأزمة العلوم والفلسفة الأوروبية التي تنسم في أصلها عند هاسرل بفقدان الوفرة الحسية في تجربة المعنى أو تجربة اللغة بصفة عامة، أو تجربة العلامة أو التعبير). لذلك فاهتمام التفكيرية بنحو أحرف العطف (لا، بدون، عدا، لا... ولا، سواء... أو، كل من... و) وما يعتبره هاسرل ناقصاً في حد ذاته أو غير عادي في حالة منفصلة وأن التفكيرية تعتبر فرصة بقدر ما تعتبر تهديداً (والتهديد أيضاً فرصة، فلا فرصة بدون خطر، وهي حقيقة مقررّة تحدث كثيراً). لذا أيضاً فاستثمار "التفكيرية" في إجراءات "فرز" وفي علامات تنصيب وفي احتمال تكرار أية علامة أو مجرد ذكرها أو إيرادها. كما أن من الغريب أن هاسرل الذي يصف الاختزال الظاهري بالاستعانة بالأقواس أو الجمل الاعتراضية أو علامات التنصيب يأتي

(١) المرجع نفسه، ص: ٥١.

عليه حين يحكم فيه على هذه العلامات بأنها علامات خروج على القواعد يرتبط مصيرها بالكتابة. ومن هذا المنظور تظل "التفكيكية" تدل على إفراط في الوفاء لإلهام ظواهرى ما. وهناك كما تعلمون أكثر من اختزال واحد (تصويرى وظواهرى) عند هاسرل. وأنواع الاختزال الفارقة تضاعف نفسها، وتتطرف في نوع من رفع الثمن بصورة مبالغ فيها. وما أن تتصل فيما بينها أو تتقاطع يمكن لنا أن نرى في هذا التضاعف تعدداً في الأصوات - أكثر من أنا متغيرة في الأنا الواحدة، إلخ. وإذا كانت اللغة كما ورد في مواضع أخرى⁽¹⁾ تعد في حد ذاتها نوعاً من الاختزال التصويرى العفوى والمبهم، وبالتالي "الطبيعى" والساذج فإن تعدد أنواع الاختزال يمكن أن يحملها التناغم المتنافر لأصوات شتى. والتفكيكية فى هذه الاختزالات كلها أكثر من لغة واحدة، بل أكثر من صوت واحد ...

- أتساءل فى حلم يقظة غالباً «كم مرة؟» عن شيء أو آخر فى حياتى. وكم مرة فعلت ذلك؟ وكم مرة حدث ذلك لى؟ وكم مرة عدت إلى دارى؟ وكم مرة توقفت أو لم أتوقف فى إشارة حمراء؟ وكم مرة مارست الحب؟ وبدأت ندوة أو ألقى محاضرة؟ (وأترك لك مضاعفة سلسلة الأمثلة المحتملة، إلا أنك تعلم أنى أطرح على نفسى هذه التساؤلات مراراً وتكراراً). وكم مرة قلت كلمة ما أو كتبتها؟ وها نحن نغير نسق التكرار، لأن الكلمات نفسها تفتح مجالاً جديداً للتكرار، والـ "و" نفسها كلمة. فمثلاً، كم مرة استخدمت كلمة "تفكيكية" (أو تحاشيتها، وهو نوع آخر من الاستخدام) فى كلامى أو كتاباتى؟ وكلمة "و"؟

(1) Jacques Derrida. Introduction à "L'origine de la géographie" de Husserl (Paris: PUF, 1962). p. 56 ff.

- وكم هي مرحة! هل هي مرحة؟ وهي لا تكف عن خلط الإشارات اللغوية-الفلسفية (انظر تلك الأشياء عن هاسرل)، إلخ، وحسن الظن بالناس والأسلوب السردى فى تبادل الحوار الخيالى، كأن بينها همزة وصل. سبل غريبة...

- ولكن هل ستحتفظ بعنوان "التفكيكية و..." (et Deconstruction ...) بالفرنسية؟ أليست اللغة الوحيدة التى تنطق الـ "و" فيها بنطق يماثل الرابطة "يكون" (est)؟ أولاً لا شيء يمكن أن يقال عن "التفكيكية و..." دون الإيحاء بمسألة تعريفية من نوعية "التفكيكية هي..." ومرة أخرى الـ "و" تعنى شيئاً (تاماً أو ناقصاً)، بل "شيء" (etwas) (ملزم، غير ملزم، وصل، فصل، تضاد، إضافة، تئمة، تكملة، إلخ) وبالتالي شيء ينبغى أن نقول عنه «هذا...»، «هنا "و"»... وهاسرل يذكرنا بإمكانية صوغ اسم. بل إن بين الـ et وشبيهه فى النطق est نشأت صلة ملتبسة على الساحة الفرنسية، وبالتالي توقيع غامض وغير قابل للترجمة (غير عادى وغريب على كل الوظائف المعرفية والحقائق) للتفكيكية. ذلك أن التفكيكية أو ما يطلق عليه هذا المسمى تبدأ بالشك فى سؤال "ما هي؟"، السؤال الذى يضع نفسه تحت سلطة الـ "يكون"، أى تحديد الوجود، وجود يصاغ على أساس الصيغة الدلالية أو المضارع من "كان". ومن وجود (l'étant) هذه الـ "يكون" (أو الوجود كشيء بصورة عامة) يننظم وجود أساسى أو ظواهرية سامية تسود رأسياً من حيث المبدأ هرم صور الوجود وأنواع الظواهرية أو ما يعرف بأفرع المعرفة الإقليمية. وبوضع هذا المخطط التراتبى موضع التساؤل، بإزاحته دون تشويبه فإن "التفكيكية" أو ما يطلق عليه هذا المسمى تفسح مجالاً لتنظيم آخر لصلات

(ليست بالضرورة هرمية) بين سلسلة أحرف العطف التى تتنظم "المناطق" (وهو مسمى لآبد من إعادة النظر فيه) المذكورة أفقياً والنظام الوجودى-الظواهرى للـ "يكون". لذا فليس ثم موسوعة ولا فرع معرفى للتربية و"المنطق الأكبر" للجامعة لا يسمح لنفسه بالتفكيك، وما إن يؤثر على التراتبية الوجودية حتى تصيب تفكيكية ما كل شىء ونزيج الهوية الذاتية لـ "يكون" و"و".

- النسق التقليدى الذى يفسد حتى فى مبدأه التراتبى هو النسق الذى يلحق الـ "و" بالـ "يكون". ويعطيه هاسرل شكلاً مكثفاً فى الملحق ١ من "المنطق الشكلى والمتسامى"^(١). يقول إن صيغ العلاقة العطفية (علاقة الـ "و" والـ "أو" (die des Und und Oder) ليست لها الصلة المتميزة بالحكم. وتمط اتصال" الرابطة أو مرة أخرى "صيغة الكينونة" (die Ist-form) هى "الصيغة الوظيفية" الأفضل بالنسبة لهذا الحكم. فهو «يكرس الأعضاء أعضاء فى الكل الافتراضى (des Satzganzen)». وأعد قراءة منطق هذه الفقرة. ففيها يميز هاسرل بين ما هو قائم على أحد الجانبين (Einerseits) أى الـ "و" وما هو قائم على جانب غيره (Ander-seits) أى الـ "يكون". إلا أن هذا ليس فيه اتساق أفقى ولا قابلية قياس. وبالنسبة لأى منطق أو وجود أو ظواهرية ما هو كائن على جانب الـ "و" يتبع ما هو كائن على جانب الـ "يكون". تقليدى. وهذا هو الموضع الإستراتيجى الأكثر حسماً بالنسبة للتساؤلات "التفكيكية" مع ما يتبع ذلك من إزاحات فى علاقات "التفكيكية و..." حسب كل "المجموعات" اللغوية التى استدعيناها فى البداية.

(1) Formale und transcendente Logik (Niemeyer. 1929). Beilage I. §5, p. 264.

- إذن فما معنى "التفكيرية و... إلخ"؟

- لا شيء قبل وضعها في جملة بالطبع أو في خطاب منظم. ولنسر الآن التفكيرية بصيغة المفرد - هل يعرف أحد معنى ذلك؟ وألم تكن المسألة مسألة عودة لنقطة "الفكر" حيث يجرى "التفكير" في "فكرة" لا يعنى البدء بها أو الختام شيئاً؟ ومعجم لفظ "فكر" (فكر، فكر، تفكير، فكرة) لا يتحدد ولا يتخذ معناه إلا من نقطة أصل الدلالة، المعنى، أى حيث ترد الدلالة واللا دلالة، المعنى واللا معنى وتتجاوران وتتصلان وتتفصلان (الـ "و" والـ "أو") معاً. معاً وكل على حدة. ولكن أليس هذا لا يزال أكثر ضرورة بالنسبة لـ "التفكيرية و... × (أى شيء غيرها)"؟ ذلك أن الآخر بالنسبة للتفكيرية، وأقصد الآخر بكل صورته، النقيض، القرين، الصديق، العدو، المكمل، التابع، يتأثر بالضرورة نفسها: يسمح لنفسه أن يختزل، أى يعاد إلى النقطة التى لا تعنى فيها شيئاً أو لم تعد. كما أن "و" لا تعنى شيئاً. ولم بجانب الصواب هاسرل في قوله إنها إحدى الصيغ "الناقصة"، حتى إن لم نتبعه فيما يعمل بنقصها.

- إذن أألن يكتب أحد الناس يوماً تاريخ الـ "و"؟ أألن يكتب أحد عن منطقها أو نسقها أو حتى فكرة النسق نفسها، عن تعدديتها المنظمة، عن توافقها، عن السابقة (syn- cum, avec, apud, hoc, with, mit) التى تمثل إما نمطاً أضيق أو العكس، فئة أقوى من الأدوات kai, and, und, e, et, et cetera يمكن للمرء أن يقولها أيضاً عن etcetera, even (etiam), also, even من ذا الذى سيكتب يوماً تاريخ تصنيف كافة قيم الـ "و" - التى نجد بينها فكرة النسق التصنيفي: التصنيف التراتبي أو غير التراتبي، بالفصل،

بالوصل، بالتجاور، بالتضاد (وبالتالى بالموضع أولاً)؟ وإذا كان لدى التفكيرى شىء تقوله فى فكرة تاريخ كهذا، عن إمكانيةه أو عن استحالة فمن الذى سيكتب يوماً تاريخ الـ "و" التى لن تكون عينت التفكيرى "و" × (× يشير إلى عديد من الأشياء المجهولة) ولكنها اتصلت بها أو جاورتها أو انفصلت عنها؟ وقبل الحلم بهذا التاريخ على المرء أن يتحرى عن نسقه. ولكن ما النسق؟ على الأقل نظام عطف إلا أنه نظام يظل شكلاً محدداً فى تاريخ "أدوات العطف" كافة و"المجموعات" المتسقة الممكنة كافة. فهناك "و" و"و" وهناك "تفكيرى" و"تفكيرى". والـ "و" نفسها ليس بوسعها أن تلم شتات نفسها؛ فهى تفشل، لكن هذه فرصتها، لأن تتوحد مع ذاتها، تفكك نفسها أو تسمح لنفسها بالتفكك، ضد إرادتها، والتفسخ بما يجرى لها، ما يليه أو يسبقه، ما يرد عليها من مكان آخر ("... و" ×) أو من سلسلة أحرف العطف (و... و... و... إلخ) المتجانسة أو المتباينة ذاتها ...

- أنت تحتوى ربما لضيق الزمان والمكان بهذه الكلمة الضئيلة "و". ويبدو الملاذ آمناً، والصياغة مقتضية وبالتالي قوية. وقبل الطواف حول الـ "يكون" أو سؤال "ما هى؟"، قبل تاريخ الفلسفة باعتباره علم الوجود، قبل التعريف الفلسفى للتفكيرى ("التفكيرى كذا أو كذا أو لا شىء أو كل شىء"، إلخ)، قبل التفكير فى التفرقة الصعبة بين الـ "يكون" النظرية أو النظرية أو الوصفية والقوة التعبيرية لخلق الحدث، قبل حتى الحدث قبل الأدائى، قبل أى توقع وتعبيرية ممكنة، سيكون هناك - كلمة أقصر حتى من est فى الفرنسية على الأقل - شبيهتها et (بحرف أقل).

وبدون "معنى" حرف عطف ما لا شيء يحدث، لا ربط ولا فصل، لا نتيجة ولا تتابع، لا وصل ولا فصل، لا ربط ولا تضاد، لا تحالف إستراتيجى ولا اصطفاى، لا معية ولا استغناء ولا اقتران ولا استثناء ولا عدم، إلخ.

- لو كان علينا أن نصوص لكى نتحرك بسرعة (والتفكيرية تدعو للتفكير فى الاقتصاد وبالتالي السرعة) فلا بد أن نقول المزيد عن قانون ما يبدو أنه يحكم كل علاقة من نوعها: "التفكيرية و..." وإن صح افتراضى، وإن كان فيه أى قانون، فيوسعنا أن نسجل تكراراً، سلسلة مقننة من التكرارات لا بد لكل منها أن يكون نموذجاً لكل ما عداه. وفى كل مرة أقول "التفكيرية و × (مهما كان المفهوم أو التيمة)" فهو تمهيد لتقسيم مفرد يجعل من هذه الـ × استحالة تصبح إمكانيتها الوحيدة، فلا يعود بين الـ × الممكنة والـ × "تفسها" المستحيلة شىء سوى علاقة تماثل لفظى علينا أن نعلله (فلسفياً هذه المرة تبعاً لمبدأ العقل التى ينطوى عليها كل مسعى للتفسير أو التعليل، إلخ). فالإشارة مثلاً إلى الشروح الواردة فى الكتب أو قاعات الدرس أو إلى ابتكار (وبالتالى حدث) أو موهبة أو اعتذار أو كرم ضيافة أو حتى الموت (وبالتالى أشياء عديدة أخرى) لا تكون ممكنة إلا باعتبارها مستحيلة، باعتبارها غير ممكنة، أى غير مشروطة. وإذا اقتنع أحدهم بهذه الشروح التى لا يسعنا أن نكررها فى هذا المقام فما من صلة بين الـ × والـ × (gift و gift و pardon و pardon، إلخ)، بين الـ × باعتبارها ممكنة والـ × باعتبارها مستحيلة سوى التماثل اللفظى، وبالتالي لا صلة دلالية أو ترادفية، صلة بدون صلة. هناك gift (هدية)

و gift (موهبة)، استخدامان متباينان للفظ واحد، ولكن على الرغم من عدم المقايضة فلا بد من أن نعلل هذا التماثل اللفظي. فهو ليس من قبيل المصادفة، فأحد المفهومين يحمل مسمى الآخر نفسه لأنه هدفه أو توتره المفرط (فالموهبة الوحيدة، الابتكار الوحيد، الاعتذار الوحيد، كرم الضيافة الوحيد، التي تستحق أسماءها هي الموهبة، الابتكار، الاعتذار، كرم الضيافة غير الممكن). هذا عندما تكون هناك تفكيكية و "x"، ولكن "x و x" أو لا ثم "تفكيكية وتفكيكية".

- هل صح فهمي؟ إذن فهناك شيء يشبه القاعدة، إجراء مميز في تفكيكية لكنها ليست نهجًا ولا تقنية ملائمة، بل حدث أو أسلوب. وتكرار شبه القاعدة هذه (قاعدة بدون قاعدة لأن المثال في كل مرة مختلف تمامًا) يحدث غالبًا من خلال نوع من الوصل الفاصل في قلب كل ذرة تصويرية أو شفوية: هذا وهذا، هذا بدون هذا، هذا باستثناء هذا، حب و (بدون) حب، وجود و (بلا) وجود، إيمان و (بلا) إيمان، عفو و (بدون) عفو، موهبة و (بلا) موهبة، فيتفكك الشيء باسم نفسه، أو بالأحرى باسم ما يصبح شبيهه اللفظي المختلف تمامًا. والـ "و" حينئذ تدل على الاختلاف والاختلاف. فهناك تفكيكية وتفكيكية.

- لا ينبغي للمرء أن يقول (أنا أحاول ألا أقول) "تفكيكية" بصيغة المفرد. ومع ذلك فلو كانت التفكيكية بصيغة الجمع دائمًا، لو لم تكن هناك سوى تفكيكيات، فالتساؤل السقراطي يظل قائمًا: ما الذي يجمع بينها؟ ما الذي يجعل من هذه التفكيكيات تفكيكيات تستحق أن تحمل مسمى واحدًا حتى إن كان بصيغة الجمع؟ ما الذي يعلل مسمى "تفكيكية"؟ ما لم يسأل المرء

نفسه "من" الذي يعلل هذا المسمى، من الذي يسمح به، ما التوقيع الأمثل؟ كل ما طرحنا من تناقضات الـ "و" تعاود الظهور بين كل حدث (تفكيكي) وتوقيعه (التفكيكية وأنا، وأنا، وأنا). سؤال عن اسم العلم. كان عن موضوع اسم العلم، بل أيضا عن القول المأثور والحادث المؤسف، وأنه تحدث قبل فترة عن "مسرح" ما للـ "و"..."^(١)

- وأضيف شيئا واحدا قبل أن أنسى، وهو أن التفكيكية ليست فقط بصيغة الجمع، ممكنة ومستحيلة معا، لأن الممكن كغير الممكن. وهي تأخذ في الحسابان "و" كل الإضافات وكل "الملحقات ذات الخطر" وكل التراتيبات التي تعمل خفية في النسق الحسابي والتقابل لحرف العطف. كما تحاول أن تفكر في "و" الغلو الغامض، الـ "و" التي تضع النسق الجمعي على طريق الانتشار. والـ "و" الانتشارية هي الـ "plus d'un"^(٢) والـ "أكثر من صوت واحد"^(٣)، الـ "أكثر من لغة واحدة"^(٤) والـ "أكثر من اثنين"^(٥) والـ "أكثر من ثلاثة"^(٦)، إلخ.

(١) «روميو وجولييت، عطف رغبتي هما مأثوران ولكنهما ارتبطا معا ... حرف العطف، مسرح هذا الحرف، كثير! ما قدم وأعيد تقديمه باعتباره مشهد حدث اتفاقي لمفارقة عارضة: الموعد الغرامي الذي أخفق، الحادث المؤسف، الرسالة التي لا تصل لوجهيتها...»

(Jacques Derrida, "L'aphorisme à contretemps", in *Psyché: Invention de l'autre* (Paris: Galilée, 1987, p. 522).

(٢) هامش للمترجم إلى الإنجليزية. "plus d'un" يمكن ترجمتها بمعنى "أكثر من واحد" وبمعنى "لم يعد أي..."

(٣) انظر مثلا الكلمات الأخيرة في (Psyché: Invention de l'autre, p. 61): "لا يحدث هذا إلا بأصوات عدة..."

(٤) عندما يظهر التعبير more than one language أكثر تعريف ساخر للتفكيكية في *Mémoires for Paul de Man* (Columbia University Press, 1986)

ص ١٥ يعقبه سؤال تتردد أصداؤه هنا: «كم جملة يمكن صوغها بالك "تفكيكية"؟»

(٥) لا سيما حول سؤال الطرف الثالث. انظر Adieu à Emmanuel Lévinas (Paris: Galilée, 1997), passim, p. 63 ff. (trans. Michael Naas and Pascale-Anne Brault, Stanford University Press, forthcoming.

(٦) عن ما وراء الثلاثة، وعن الصلة بين الثلاثة والأربعة انظر Dissemination, passim

- نعم، ودائماً نعم باعتبارها التوقيع باسم علم، تأكيد يعد بتكرار نفسه،
بتوكيد وتوثيق نفسه، وبالتالي بتذكر ونسيان نفسه لكي يعاود التوقيع فى
كل مرة (نعم، نعم، نعم)، ولا بد أن نضيف نعماً لقائمة هذه المفردات
الصغيرة التى تتسل وتتدس بين التفكيرية وأى × ممكن.

- نعم ولا إذن! وإلا وبدون الـ لا (sinon, et sauf le non) تستحيل الـ
نعم. فنقول نعم ولكن لا أيضاً، أليس كذلك؟
- نعم، نعم، ونعم ...

ترجمه إلى الإنجليزية جيوفرى بننجتون

المصادر والمراجع

- Borges, Jorge Luis (1973), *A Universal History of Infamy*, trans. Norman Thomas di Giovanni (London: Allen Lane).
- *Ficciones*, trans. Anthony Kerrigan et al. (London: Everyman's Library).
- Derrida, Jacques (1962), *Introduction à 'L'origine de la géométrie' de Husserl* (Paris: PUF) [trans. John P. Leavay, Jr., University of Nebraska Press, 1978].
- (1972), *La différance*, in *Marges: de la philosophie* (Paris: Minuit) [trans. Alan Bass in *Margins of Philosophy* (Brighton: Harvester, 1982)].
- *La dissémination* (Paris: Seuil, 1972) [trans. Barbara Johnson (University of Chicago Press, 1981)].
- (1984), *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris: Galilée) [trans. T. Keenan and T. Pepper, 'Declarations of Independence', *New Political Science*, 15 (1986), 7–15].
- (1986), *Memoires for Paul de Man*, trans. Lindsay, Culler and Cadava (New York: Columbia University Press).
- (1987), *Psyché: invention de l'autre*, in *Psyché: inventions de l'autre* (Paris: Galilée), pp. 11–61.
- (1992), *L'aphorisme à contretemps* (*Psyché*, pp. 519–33) [trans. Nicholas Royle in D. Attridge, ed. *Acts of Literature* (London: Routledge), pp. 414–33].
- (1995), *Mal d'archive: une impression freudienne* (Paris: Galilée) [trans. Éric Prenowitz (University of Chicago Press, 1995)].
- (1997), *Adieu à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée 1997) [trans. Michael Naas and Pascale-Anne Brault (Stanford, CA: Stanford University Press)].
- Foucault, Michel (1966), *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard), p. 7 [trans. anon., *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences* (London: Tavistock, 1974)].
- Husserl, Edmund (1970), *Logical Investigations*, trans. J. N. Findlay, 2 vols (London: Routledge). *Formale und transzendente Logik* (Niemeyer, 1929) [trans. Dorion Cairns (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969)].
- Khemir, Mounira (1997), *Retraits de l'âme: fotografia africana* (Barcelona: Fondació la Caixa).

معجم المصطلحات الواردة بالكتاب

anasemia	التجريد الدلاليّ (تجريد المصطلح من دلالاته الشائعة)
antonym	نقيض
aporias	الشك
being high	الثقل (السُّطَل)
catachresis	الاستعمال المجازي للكلمات
constative	تقريري
constative language	تقريريّة (لغة ~)
cultural studies	الدراسات الثقافية
deconstruction	تفكيك / التفكيكية
différance	الإرجاء
feedback	التغذية الاسترجاعية
feminism	الحركة النسائية
fictional	قصصيّ / خياليّ
gender difference	الاختلاف بين الجنسين
hermeneutics	التأويلية
hypertext	نصّ تشعبيّ
idiomaticity	اصطلاحية
interiorization	استيعاب

interpretation	تفسير
logocentrism	مركزية الصوت
meta-language	اللغة الشارحة (التعريفية: لغة تستعمل في التعريف بلغة غيرها)
mutatis mutandis	مع ما يلزم من تغييرات
neologism	مصطلح جديد
performative	أدائي
phenomenology	علم الظواهر
portmanteau	لفظ مكوّن من مقطعين من لفظين مختلفين
pre-originary	قبلي، استنتاجي، سابق على التجربة
presence	الحاضر
recontextualization	تغيير السياق
referent	المشار إليه
self revelation	المكاشفة الذاتية
spectralization	إضفاء الطابع الافتراضي
tabloid journalism	الصحافة الشعبية
teleology	الغائية
transcendental	فائق
transfiguration	التجلّي
truisms	مأثورات

المساهمون في سطور:

- ديريك أتريدج أستاذ بحوث بجامعة يورك. وهو معد كتاب *Acts of Literature* (١٩٩٢) لجاك ديريدا وألف وأعد أعمالاً عدة عن الشعر، التفكيكية، جيمس جويس، أدب جنوب أفريقيا.
- جيوفري بنجتون أستاذ الفرنسية بجامعة ساسكس التي يتولى بها أيضاً منصب مدير مركز الفكر الفرنسي الحديث. وله أعمال عن جاك ديريدا منها *Jacques Derrida* (١٩٩١)، كتبه مع ديريدا نفسه)، و *Interrupting Derrida* (٢٠٠٠).
- ديفيد بوثرويد يعمل بتدريس الدراسات الثقافية بجامعة تيزسايد، وهو محرر ومشارك في تأسيس *Culture Machine* (<http://culturemachine.tees.ac.uk>) ونشر إسهامه في النظرية الثقافية والفلسفة في مجموعات مقالات ومجلات علمية عدة. وله كتاب قيد الإعداد بعنوان *Culture on Drugs: Narco-Cultural Studies of High Modernity*.
- تيموثي كلارك يعمل بالتدريس بجامعة دورهام، ويعمل في النظرية الأدبية لا سيما الشعر الرومانسي وبعد هايدجر. ومن أعماله كتاب *Derrida, Theory of Inspiration* (١٩٩٢)، *Heidgger, Blanchot* (١٩٩٧).

ويعكف حالياً على دراسة لشعر هايدجر، ويشارك فى تحرير مجلة
أوكسفورد الأدبية Oxford Literary Review.

• جاك ديريدا أحد أخلص مستخدمي "التفكيكات" منذ أكثر من خمس وثلاثين
سنة، إلا أنه ليس موجهاً لها ولا يريد أن يقدم دليلاً لها.

• دايان إيلام أستاذ الأدب الإنجليزى والنظرية النقدية والثقافية بجامعة
كارديف. ومن أعمالها Feminism and Deconstruction (١٩٩٤)،
Romancing the Postmodern (١٩٩٢)؛ وشاركت روبن ويجمان فى
إعداد كتاب Feminism Beside Itself (١٩٩٥).

• مود إلمان مدرس وزميل اللغة الإنجليزية بكلية كينجز بكامبريدج، ومن
أعمالها The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment
(١٩٩٣)، وهى معد Psychoanalytic Literary Criticism (١٩٩٤).

• رودلف جاشيه أستاذ الأدب المقارن بجامعة نيويورك ببافالو، ومن أعماله
Die hybrid Wissenschaft (١٩٧٣)؛ System und Metaphorik in
der Philosophie von Georges Batalle (١٩٧٨)؛ The Train of
the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection (١٩٨٦)؛
Inventions of Difference: On Jacques Derrida (١٩٩٤)؛ The
Wild Card of Reading: On Paul de Man (١٩٩٨)؛
Things: Studies on the Notion of Relation (١٩٩٩). ويعكف حالياً
على إنهاء دراسة مطولة عن الأخلاق عند كانط.

- **بجي كاموف** أستاذ الفرنسية والأدب المقارن بجامعة سائرن كاليفورنيا (لوس أنجلوس). ومن أحدث أعمالها *The Division of Literature, or the University in Deconstruction* (١٩٩٧). وترجمت عددا من الأعمال والمقالات لديريدا، وتولت إعداد كتاب *A Derrida Reader: Between the Blinds* (١٩٩٢).
- **ج. هيليس ميلر** أستاذ الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة كاليفورنيا بارفن، وله مؤلفات عدة ومقالات عن أدب القرنين التاسع عشر والعشرين وعن النظرية الأدبية. ومن أحدث أعماله *Reading Narrative* (١٩٩٨)، *Black Holes* (١٩٩٩).
- **كارولين روني** مدرّس الإنجليزية وعضو مركز بحوث الاستعمارية وما بعد الاستعمارية بجامعة كنت. وله مؤلف تحت الطبع بعنوان *Literature, Animism and Politics*.
- **نيكولاس رويل** أستاذ الإنجليزية بجامعة ساسكس، ومن مؤلفاته *Telepathy and Literature* (١٩٩١)، *After Derrida* (١٩٩٥)، *The Uncanny* (تحت الطبع)، و *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* (بالتعاون مع أندرو بينيت، ط٢، ١٩٩٩). ويشارك في تحرير *Oxford Literary Review*.
- **روبرت سميث** زميل بكلية أول سولز بأوكسفورد. وفي تلك الفترة (١٩٩٠-١٩٩٨) نشر نصوصا عدة يستكشف فيها نصوصا أخرى لفرويد ريباسكال وويم ونترز وبرن وهایدجر وغيرهم، ومنها كتاب عن ديريدا بعنوان *Derrida and Autobiography* (١٩٩٥). وهو المحرر التنفيذي

لمجلة Angelaki ومحرر سلسلة كتب أنجلاكي المعروفة بعنوان
Angelaki Humanities. ويعكف حاليًا على إنهاء كتاب بعنوان
Remains Unknown: Forms of Death in Literature, Freud and
.Philosophy

• غاياتري شاكرافورتى سيفاك أستاذ العلوم الإنسانية بجامعة كولومبيا.
ومن أعمالها In Other Worlds، (١٩٧٤) Myself Must I Remake،
Outside in the، (١٩٨٨) The Post-Colonial Critic، (١٩٨٧)
A Critique of Postcolonial Reason، (١٩٩٣) Teaching Machine
Of Grammatology (تحت الطبع). وترجمت Red Thread، (١٩٩٩)
لدريدا (١٩٧٨) و Imaginary Maps لمياسويتا ديفي (١٩٩٤) و Breast
Stories (١٩٩٧) و Old Women (١٩٩٩).

• روبرت ج. يانج أستاذ الإنجليزية والنظرية النقدية بأوكسفورد وزميل
بكلية وادام. ومن مؤلفاته White Mythologies: Writing History and
Colonial Desire: Hybridity in Culture، (١٩٩٠) the West
Torn Halves: Political Conflict in، (١٩٩٥) Theory and Race
Postcolonialism: An، (١٩٩٦) Literary and Cultural Theory
Interventions: وهو محرر (٢٠٠٠). Historical Introduction
.International Journal of Postcolonial Studies

المترجم فى سطور:

د. عبدالوهاب علوب

أستاذ مساعد اللغة الفارسية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة، حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة ميشيجن (آن آربر) وله عديد من المؤلفات فى تخصصه وعدد وافر من الترجمات عن الإنجليزية والفارسية والطاجيكية. ومن أبرز مؤلفاته "الأدب الفارسى الحديث والمعاصر"؛ "المسرح الإيرانى"؛ "نهاية العالم"؛ "إنجيل أمريكا"؛ معجم "الواعد" (فارسى-عربى)؛ معجم "الفارس" (عربى-فارسى)؛ معجم "ألفاظ التراث" (إنجليزى-عربى-إنجليزى). ومن ترجماته عن الإنجليزية "ديانة الساميين"؛ "العمارة الإسلامية فى مصر"؛ "الإسلام فى البلقان"؛ "ثقافة العولمة"؛ "فعل القراءة"؛ "السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية"؛ "قصة الثورة الإيرانية"؛ "أسفار العهد القديم فى التاريخ"؛ "مصادر دراسة التاريخ الإسلامى"؛ "الموجة الثالثة: التحول الديمقراطى فى أواخر القرن العشرين"؛ "القوى العظمى: التغيرات الاقتصادية والصراع العسكرى من ١٥٠٠ الى ٢٠٠٠"؛ "تون والقلم"؛ "تاريخ المغول"؛ وعن الفارسية "أسمار البيغاء"؛ "تاريخ الجزيرة العربية والإسلام"؛ "حكايات إيرانية"؛ وعن الطاجيكية "الطاجيك فى مرآة التاريخ" وغير ذلك.

التصحيح اللغوي: محمد المصري

الإشراف الفني: حسن كامل

